

المسرح اليهودى



شكرى عبد الوهاب

المسرح اليهودي

سنوات في خدمة الصهيونية العالمية

المسرح اليهودى

سنوات فى خدمة الصهيونية العالمية

تأليف

شكرى عبد الوهاب

الفرح

إلى البعيدة بجسدها القريبة جداً بروحها...

إفقدتك.. ولكن عزائي أنى أعيش على ذكريات الماضى
ومنها أتزود نسمة الحاضر

إلى كل الذين رحلوا..

زوجتى.... أبى... أمى... أختى...

أهدى هذه الصفحات بكل الحب

المقدمة :

إن المسرح فن من فنون الفرجة، حيث يتلقى الجمهور عبر النصوص والعروض المسرحية جرعة من التسلية والترفيه بالإضافة إلى الفن الخالص. ولم يكن دور المسرح قاصراً على ما سبق، بل امتد إلى النواحي التعليمية والتثقيفية والتحريرية بحيث أصبح المتلقى أكثر إيجابية، ويشارك بكل قوة من خلال رد الفعل الذي تثيره فيه الجرعة المسرحية.

ولكن في حالة المسرح اليهودي انقلبت الأوضاع وشهدنا دوراً جديداً للمسرح، فمنذ البداية حرص مؤسسوه على اتخاذ فن المسرح وسيلة لإحياء اللغة العبرية، مثل هذا الهدف في حد ذاته لم يكن من أجل إحياء هذه اللغة الميتة بل كان بهدف استيعاب وتوطين هذا المسرح في أرض فلسطين، هكذا حدد أصحاب الفكرة الهدف الأساسي الذي يريدون تحقيقه من هذا المسرح. والغريب أن يولد هذا المسرح وهذه الفكرة في شرق أوروبا حيث تسود اللغة البيديّة. إذن الهدف تحقيق تجانس ديني واجتماعي لمجتمع الشتات متعدد العادات والتقاليد واللغات.

إن إحياء اللغة العبرية كهدف يعني إحياء الثقافة والسياسة القومية بكل ما تثيره من وعى بمجد الأمة اليهودية وتأكيد ثقافتها ومصالحها. وقد فطنت الحركة الصهيونية العالمية لأهمية دور المسرح في معركتها من أجل إنشاء وطن قومي لليهود فتساند الاثنان، مؤسسو المسرح اليهودي ورجال السياسة الصهيونية.

ومن الغريب أن يلجأ رجال المسرح اليهودي إلى الرموز العبرية المقدسة لتحقيق أهدافهم، فهام مؤسسو هذا المسرح يطلقون عليه اسم الهاييماء، وهي تعنى في اللغة العبرية تلك المنصة العالية في المعبد اليهودي (الكنيس) حيث يقف الحاخام ليقرأ التوراة، وهكذا أضفوا على المسرح الصبغة الدينية والقداسة.

ولعل من بين الكلمات واضحة الدلالة تلك العبارة التي قال بها زيماخ مطلقاً بعد أحد عروض الفرقة العبرية:

«لقد بُذرت البذور في التربة، وسوف تكبر وتنمو ، إن هدفى أرض اسرائيل.»
لم يترك مؤسسو هذا المسرح وسيلة تدعم جهودهم إلا واتخذوها، فعلى سبيل المثال، استطاعوا استقطاب معظم مثقفى روسيا وقنانيها ليقفوا إلى جانبهم، وعلى رأس هؤلاء كان ستانيسلا فسكى الذى عرف عنه اهتمامه بالأمور والدراسات العرقية، فقد صرح يوماً برغبته فى إخراج مسرحيات مأخوذة عن المأثورات الشعبية لكل الأقليات، ومن هذه النقطة نفذ زيماخ بدهاء إلى وجدان هذا الفنان، بل وضحى كيهودى بمراسم عيد «كيبور» كى يقابل ستانلا فسكى ونجح فى ان يجعله يمد يد المساعدة قنياً ورسمياً، إذ تدخل ليحصل زيماخ على رخصة بإنشاء فرقة عبرية فى روسيا رغم معارضة جهات كثيرة منها الجناح اليهودى فى الحزب الشيوعى الروسى، ومنها أيضاً فرقة المسرح اليهودى الحكومى التى تقدم أعمالها باللغة اليديشية والتى شنت حرباً على مشروع زيماخ. بل أكثر من ذلك اتهمت الفرقة بأنها صنيعة الحركة الصهيونية وأنها بؤرة برجوازية ضد الشيوعية وضد اليهود الديمقراطيين ولاتتفق اهدافها مع أهداف الثورة.

لقد أسهمت الظروف فى مساندة المسرح اليهودى سواء من حركة التثوير (الهسكalah) بل واتقت أهداف هذه الحركة مع أهداف الصهيونية العالمية سواء فى إحياء اللغة العبرية ونشرها، أو إحياء الثقافة العبرية، كما زادت مهام هذا المسرح بعد التوطن والانزراع فى فلسطين ليكون أداة الصهيونية فى تقديم أفكار ومسرحيات تدعو للتمسك باليهودية من خلال تذكير يهود الشتات بدينهم وعاداتهم وأعيادهم، أكثر من ذلك دعا المسرح أيضاً لاعتناق اليهودية وحبب الناس فى الدين وعالج فكرة معاداة السامية.

ولم تنس الصهيونية الوجه الأساسى وهو تجسيد معاناة يهود أوروبا عندما يصطدمون بواقع الحياة فى موطنهم الجديد، فوجهت المنشرح لتقديم مسرحيات تُجمل الواقع وتزين الحياة الجديدة فى فلسطين وتهبى يهود أوروبا لتقبل هذا الواقع، بل وتدعوهم للاستيطان فى المستوطنات وفق صياغة صهيونية تمثلت فى:

١- هجرة المزرعة الجماعية (الكيبوتز) والتخلّى عن روحها خليئة كبرى تعادل خيانة اسرائيل.

٢- الإنسان فى المزرعة الجماعية ترس، مسئول ومنتج.

٣- المزرعة الجماعية هى الحارس الأمين على الدولة عسكريا واقتصاديا واجتماعياً.

٤- المزرعة الجماعية هى حاضر ومستقبل الدولة الإسرائيلية.

٥- حرصت مسرحيات هذا النوع على التأكيد على قيم الصرامة والجدية والإخلاص والفداء والتضحية والانتاج، بل أكثر من ذلك اعتبرت المزرعة الجماعية بطلاً قومياً ورمزاً من رموز الريادة والقيادة.

لم تترك الصهيونية العالمية سلاحاً إلا وحاربت به، فأخذت تذكر اليهودى من خلال العروض المسرحية بالماضى وكل مأسية لتستقطبه وتوجهه نحو الحاضر والمستقبل الذى تراه هى، فظلت تضغط ويقوة على مأسى ما أسموه الإبادة الجماعية أو الهولوكوست إبان الحكم النازى،

وهكذا ظل المسرح اليهودى أداة فى يد الصهيونية العالمية تحقق من خلاله أهدافها وطموحاتها. إنه مسرح ذو سمة خاصة جداً ولكنها لا تتفصل عن الأهداف الأساسية العامة مما يجعلنا نقول عنه إنه مسرح موجة أو موظف لخدمة أهداف غير فنية، لذا فالفن فية يأتى بعد الوظيفة والهدف.

تحريراً فى ١ / ٧ / ١٩٩٩
المؤلف

الباب الأول

المصادر والبدايات

المقدمة : مدخل إلى المسرحيات

الفصل الأول : المسرحية العبرية بين الواقع والنظرية

الفصل الثاني : المسرحية البيئية وأثرها على المسرح العبري

الفصل الثالث : المسرح العبري الحديث خارج فلسطين

الفصل الرابع : المسرح العبري الحديث في فلسطين

مدخل إلى العموميات (١)

لاشك أن من أزم الضرورات، مناقشة هذا الموضوع قبل أن نبدأ دراستنا هذه، إذ إن مثل هذه العموميات، لا بد منها، لأنها ستسهم في إثراء موضوعنا الأساسي، وتساعد غير المتخصصين في فهم الكثير من الخلفيات والموضوعات التي قد يسمعون عنها كثيرا دون أن يعرفوا تفاصيلها أو ملامستها.

أولا: التسمية:

تعددت التسميات التي أطلقت على الشعب اليهودي عبر العصور المختلفة. ولم تكن هذه التسميات تطلق بلا معنى، بل كان لكل منها دلالاته التاريخية والدينية والسياسية.

وفي زمن ما اختلطت الأمور، وأصبح كل منها يعبر عن اليهودي دون أي تفرقة في المعنى، ولا إشارة للمرحلة التاريخية التي ظهرت فيها التسمية. لذا فقد حرصت في مقدمة هذه الدراسة على تناول هذه التسميات لتوضيح أصلها ومنشأها، وقبل أن نشرع في سرد التسميات نورد معلومة عن الشعب اليهودي، وآراء بعض المؤرخين في أصلهم.

من هم اليهود؟

في القرن الثامن عشر (٢) ق م هاجر سيدنا إبراهيم (٣) من أور (٤)، محلة الكلدانيين بالعراق، مصطحبا معه زوجته ساره وابن أخيه لوط وبعض قومه حتى وصلوا إلى أرض كنعان التي عرفت فيما بعد بفلسطين، وما ذلك إلا بسبب ما كان يسود موطنه الأصلي من وثنية وانتشار عبادة الأصنام التي كان أبوه صانعها واخوته يقومون بالتسويق، وما أن ضرب القحط والجفاف أرض كنعان حتى شد إبراهيم ومن معه رحالهم إلى مصر يطلب منها الشبع والرى، ونظرا لغياب التكوين فقد تعددت الآراء حول هذه الهجرة الثانية، وسوف نستعرض بعض الآراء ثم نخلص في النهاية إلى أرجح الآراء وأقربها إلى العقل والمنطق.

الرأى الأول: وصاحبه هو الدكتور سعد الدين السيد صالح ويرى فى كتابه العفيدة اليهودية وخطرها على الإنسانية صفحة ٤٧ أن سيدنا إبراهيم قد هاجر هجرته الثانية إلى مصر التى كانت محكومة بواسطة ملوك الرعاة وهم من العماليق الذين يطلق عليهم اسم الهكسوس.

ونحن لسنا مع هذا الرأى إذ لا يُعقل أن يتواجد سيدنا إبراهيم فى مصر فى ذات الوقت الذى تواجد فيه سيدنا يوسف الذى يؤكد لنا التاريخ انه قد حل بمصر زمن الهكسوس، ومن المعروف أن هؤلاء قد احتلوا مصر فى أواخر الأسرة الرابعة.

الرأى الثانى: ويرى صاحبه الدكتور أحمد عبد الحميد يوسف فى صفحة ١٦ من كتابه "مصر فى القرآن والسنة"، ويكاد يوافق زكريا الحجاوى الرأى فى كتابه حكاية اليهود صفحة ١٩٧، أن مجئ سيدنا إبراهيم على الأرجح والمشهور إبان الأسرة الثانية عشر من ملوك الدولة الوسطى فى القرن العشرين من قبل مولد المسيح.

ومع وجاهة الرأى واتفاقنا معه فى بعض جزئياته نود أن نهدى بعض

الملاحظات:

١- من المنطقى أن يطلب سيدنا إبراهيم الشيع والرى فى مصر إذ عرفت مصر على مدار التاريخ بخيراتها.

٢ ساد الأمن والأمان ربوع مصر فى ذلك التاريخ بفضل قوة وبقظة ملوك مصر وقتها، كما كانت أحوال الدولة مستقرة فى ظل ملوك الأسرة الثانية عشر.

٣- ما عرف عن مصر من كرم وتسامح وترحيب بمن يحل ضيفا عليها والدليل بقاء سيدنا إبراهيم لفترة من الزمن فى مصر، وعندما حان وقت رحيله حتى منحه الملك العطايا والهبات من خيرات مصر الشئ الكثير.

٤- نخلص فى النهاية إلى أن سيدنا إبراهيم قد هاجر إلى مصر فى زمن الأسرة الثانية عشر، وعلى الأرجح فى زمن سنوسرت الثالث أى ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٤٥، وأنه تزوج من مصرية تدعى هاجر وهو تحريف للاسم الفرعونى هاجر أو هاقرة، وكانت هاجر أخت زوجة فرعون وليست جارية لسهرة كما ادعى بنو اسرائيل، ولما كانت ساره

زوجة إبراهيم عاقر، فقد اقترحت عليه الزواج من هاجر، ربما أنعم عليه الله بالذرية الصالحة، وبالفعل تزوج إبراهيم من هاجر، فأنجبت له ولده اسماعيل، ويشاء الله أن تلد سارة بعد أربعة عشر عاماً من العقم، وعلى أرض كنعان بعد أن وصلوا إليها، ولداً أسمياه اسحق^(٥).

كبر اسحق وتزوج وأنجب ولدين سماهما عيسو ويعقوب، وتزوج يعقوب من بنتى خاله، فأنجب من ليئة ستة أبناء هم راوبين، شمعون، لاوى، يهوذا، يساكر، زبولون. كما أنجب من راحيل ولدين، يوسف وبنيامين. أما زلفة جارية ليئة فقد تزوجها وأنجب منها ولدين جاد وأشير. أيضاً تزوج من بلهة جارية راحيل وأنجب منها اثنين، دان ونفتالى.

وهناك آراء تقول بأن بلاد الشام قد شهدت فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد ظهور عصابات كانت تقوم بالسلب والنهب والقتل، وعرفت بعصابات العبيرو، وفى هذه الجزئية نورد بعض الآراء المؤيدة للمقولة السابقة:

رأى كينون : «إن جماعة العبيرو خليط لاينتسبون إلى عرق واحد، وهم جنود مرتزقة ومحترقون وعمال عاديون وعبيد مستخدمون، إنها عصابات مفسدة» .

رأى برايب : «عاش داود بعض الوقت حياة انتهازية كزعيم لعصابة من العبيرو، وكانوا غريباء عن كل بلاد عاشوا فيها، وكان أهل تلك البلاد يسمونهم الغريباء» .
مما سبق يمكن أن نستخلص التسمية الأولى وهى:

١-عبرى :

وجمعها عبريون، وأحياناً تستبدل الكلمة بأخرى، وهى عبرانى وتجمع عبرانيون. ويرى نحاة اللغة العبرية أن التسمية عبرى تشق من جذر عبرى، يعنى فى العربية عبر أى انتقل، أو رجل، أو انتقل من مكان إلى آخر. وعلى ذلك يكون العبرى هو المتنقل أو المرتحل أوالعابر .

ولما كانت التوراة بالنسبة لهذه الدراسة هى المرجع الأساسى، فيما يتعلق ببعض الأمور، فإننا نعود إليها من أن إلى آخر لنستجلى بعض ما اختلف عليه الدارسون، وفى الجزئية التى نحن بصدها، يرد ذكر بنى عابر فى الإصحاح العاشر، الآية (٢١)، «وسام أبو كل بنى عابر، أخو يافث الكبير... الخ». ثم يعود ذكر الأسم فى ذات الإصحاح، ٢٥/٢٤ «وآرفكشاد ولد شالح ولد عابر. ولعايز ولد ابنان... الخ».

وفى الإصحاح الرابع عشر، الآية الثالثة عشر، أطلقت التوراة على سيدنا إبراهيم اسم

«إبرام العبراني». وعادت فأطلقت كنية العبراني على يوسف، حينما قالت امرأة العزيز، فقد جاء إلينا برجل عبراني» ١٤/٢٩، ثم قالت في ذات الإصحاح الآية ١٨ «دخل إلى العبد العبراني». ويفسر المتخصصون كل ذلك بأن المعنى المراد هنا هو الدلالة على الأجنبي أو الغريب.

ويرى د. جمال حمدان «أنها مشتقة من هجرتهم من كلدان إلى كنعان حيث عبروا النهر- نهر الفرات أو نهر الأردن- ويقابل هذه التسمية عند المصريين القدماء كلمة Habiru وعند البابليين Kherbimu هذه وتلك تعنى في رأى البعض أولئك البدو أو اللصوص المرتزقة كما وصفهم اعداؤهم في كنعان إشارة إلى طبيعتهم كرعاة متخلفين حضارياً^(٧)». على أية حال: إن كلمة عبري متعددة المعانى فيمكن أن تكون للدلالة على جماعات، ويمكن أيضاً أن تكون تمييزاً لنوع من الأدب استخدم اللغة العبرية.

٢- يهودى:

وهي مشتقة من هاد، يهود، واليهود هو الميل والرجوع. ويقال إن ذلك يتناسب مع طبيعة اليهود، التي تتمثل في أنهم في كل مرة يصيئون رسول، يهودون إلى ملكهم ويدلون عليه ويقتلونه. على أية حال، التسمية لها دلالتها الدينية، إذ تتصل بالديانة اليهودية، وتطلق على كل من يعتنق هذه الديانة.

وهناك من يرى أن هذه التسمية ترجع إلى زمن إقامة المملكة في فلسطين عام ألف ق.م، وأنها كناية على كل من انتسب إلى مملكة يهوذا^(٧) في الجنوب.

ويرى د. أحمد شلبي^(٨) أن التسمية حديثة، ترجع إلى عام ٥٢٨ ق. م حيث احتل قورش ملك الفرس بلاد بابل، وسمى الفرس شعب يهوذا باليهود، وأطلقوا على عقيدتهم الدينية إسم اليهودية.

إذن، يمكن أن نطلق التسمية على كل من يعتنق الديانة اليهودية حتى لو لم يكن يهودياً أصلاً.

٣- اسرائيلي:

وهي مكونة من مقطعين، الأول ويعنى عبداً، والثاني ئيل وتعنى الله. وترجع هذه التسمية إلى زمن تغيير اسم يعقوب في التوراة، إذ ورد اسمه في سفر التكوين الإصحاح الخامس والثلاثين، الآية الحادية عشر، «إسرائيل».

«وقال له الله، اسمك يعقوب. لا يدعى اسمك فيما بعد يعقوب، بل يكون اسمك اسرائيل،

فدعا اسمه اسرائيل».

والاسم اسرائيل يعنى أيضا المصارع مع الرب، أو المجاهد مع الرب، وهكذا أصبح كل العبريين بنى اسرائيل، وهذه التسمية أطلقها عليهم القرآن عند دعوتهم إلى الهداية، أما عند ذكر انحرافهم وأباطيلهم فكان يسميهم اليهود.

هذه الدلالة تشير إلى عنصرية واضحة، إذ إنها تشير إلى حصر الصفة الدينية والنبوة فى نسل اسحق دون إبراهيم.

وهناك فرضية أخرى للتسمية، ويقول إن لها دلالة سياسية وجغرافية، نسبة إلى مملكة اسرائيل الشمالية^(٩).

واليوم وبعد قيام الدولة واتخاذها من كلمة اسرائيل اسما لها، فإن المواطن اليهودى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك الإطار الإقليمي الذى يتواجد داخل حدوده مجموعة من البشر جمعت فيما بينهم اللغة المشتركة والدين والأمان والأحلام، أى أن كلا منهم الآن سواء أكان يهودياً أو من الأغيار، يحمل هوية اسرائيلية، ويعرف فى العالم بالاسرائيلى نسبة للدولة، وقل استخدام كلمتى عبرى ويهودى إلى درجة ما.

٤- الصهيونى؛

وينسب إلى جبل صهيون الذى يقع جنوب المقدس، ويعتقد اليهود أن الرب يسكن فيه. وهو يعنى أيضاً أرض الميعاد. إذن الصهيونى هو ذلك اليهودى الذى راودته الأحلام فى إغتهاها فلسطين كوطن قومى، وأمن بحق اليهود فى إقامة دولة يهودية فى أرض الميعاد. ظهرت الحركة الصهيونية^(١٠) كاتجاه سياسى عام ١٨٩٦ لتتأدى بضرورة البعث الروحى للأمة اليهودية، واستعادة أرض الأجداد وجمع شمل المشتتين وإعادة توطينهم فى الأرض. التى وعد الله بها شعبة المختار، وكحل للمسألة اليهودية وقد دعا هرتزل لعقد المؤتمر الصهيونى الأول فى بازل عام ١٨٩٧.

ثانياً: أهم القيم التى تميز بها الشعب اليهودى؛

ما من شعب اتبع شرائعه الدينية قدر ما اتبع الشعب اليهودى، وما من دين تحدث فى أمور الدنيا بكل تفاصيلها قدر الدين اليهودى، لذا فإن ماورد فى التوراة من قيم أخلاقية غريبة، يجعلنا نفكر طويلاً فى مواد هذا الكتاب المقدس، وتتساءل هل امتدت إلى آياته يد عامدة عند التدوين؟ هل كل ما جاء فى التوراة سماوى، أم اختلطت التقاليد والعادات اليهودية لتجعل من الاثنين كلا واحداً

بالرجوع إلى ما طرحه د. فؤاد حسنين على في كتابه^(١١) في هذه النقطة بالذات نجد أنه يجزم بأن تواراة موسى هيروغليفية الأصل وليست عبرية.

وقد بنى رأيه هذا على شقين من الدراسة :

الأول : لغوى : درس فيه لغات شعوب شبه الجزيرة العربية أى اللغة العربية والسامية، سواء أكانت هذه اللغات شرقية أو غربية.

الثانى : لاهوتى : وهو فى هذا الشأن يرجع التواراة إلى لغتها الأصلية، ويقرر أنها لم تكتب بلغة عبرية بل بلغة كنعانية أو يهودية، لأن سيدنا موسى لم يُعاصر العبرية ولم يتعلمها، وبالتالي فهو لم يتقنها.

والعبرية فى رأيه خليط من الآرامية والكنعانية، وقد ظهرت عام ١١٠٠ ق.م، وهى فى رأيه لم تولد أو تلازم الناطقين بها منذ ظهورهم، ولم يتكلموها إلا بعد أن استوطنوا كنعان وخالطوا أهلها.

ويستمر د. فؤاد فى حضض المقولة التاريخية التى يحاول اليهود إثباتها فيما يتعلق بتواراة موسى فيقول: «إن المؤرخ يوسيفوس فلافيوس يؤكد أن موسى ولد فى مصر ونشأ بها، وتثقف بثقافتها، وتدرج فى وظائفها العسكرية، وأن خروجه إلى سيناء، وهى إقليم مصرى وقتها، كان الهدف منه البعد عن استبداد فرعون، وأنه مات فى سيناء، ولم ير فلسطين وقبل أن تظهر العبرية للوجود بكثير من قرن»^(١٢).

ويضيف أن موسى قد تكلم فى سيناء مع الإله المصرى يهوه وأن الخطاب دار بينهما بلغة مصرية وليست عبرية^(١٣).

ولاشك أن ما يورده د. فؤاد يتفق مع العقل والمنطق، بل وتؤيده إصحاحات التوراة ذاتها، فكلما جاء الحديث عن موسى نجد السطور تحمل كلمات وعبارات لا يصح أن يقولها موسى عن نفسه، ولا يمكن أن ترد بصورتها تلك فى التوراة، وأمثلة ذلك كثيرة:

١- تتحدث المزامير أحياناً عن شريعة يهوه أو شريعة الله، ولا تذكر شريعة موسى.
٢- «وأما الرجل موسى فكان طيماً جداً أكثر من جميع الناس الذى على وجه الأرض»^(١٤).

٣- «فمات هناك موسى عبد الله، فى أرض مواب حسب قول الله ودفنه فى الحواء فى أرض مواب مقابل.....»^(١٥).

بالإضافة إلى ما سبق، يسوق لنا الدكتور فؤاد العديد من الشواهد، منها مثلاً:

١- شواهد جغرافية^(١٦) : التعبيرات الجغرافية فى التوراة لم تعرف وقت حياة موسى، كما أنها تؤكد أن صاحبها يقيم فى شرق الأردن وليس فى سيناء.

٢- شواهد ظلكية : بعض المصطلحات الواردة فى التوراة، تحتم أن تصدر فى فلسطين وليس فى سيناء كالقول: يم وتعنى بحر.

٣- شواهد تاريخية : بعض أسماء المدن التى وردت فى التوراة لم تكن معروفة فى زمن موسى مثل:

- مدينة دان (تكوين ١٤ الى ١٤ وثنية ٢٤ الى ١) .

- قرى يائير (عدد ٣٢ الى ٤١، ثنية ٢ الى ١٤) .

ومن المعروف تاريخيا أنها ظهرت فى عصر القضاة.

بعد كل ما ساقه لنا الدكتور فؤاد من شواهد، من يكون صاحب التوراة التى بين أيدينا؟

إن سطور التوراة ذاتها تنطق بتعدد المصادر التى ساقَت الحوادث ورصدتها فى هذا الكتاب، خاصة وأن بعض أسفارها يحمل بعض القصص المكررة عن قصة ما، ويتمثل التكرار فى قصة الخلق وقصة الطوفان وقصة هاجر، وخبر نبوة موسى، وفى كل مرة يأتى ذكرها فى التوراة تتفاوت الحكاية مما يؤكد مقولة تعدد المصادر الكاتبة لهذه القصص أو روايتها.

فيما سبق أوردنا بعض نقاط الموضوع الهامة، ولم نسترسل فى التفنيد لأنه ليس مجال هذا الكتاب، وما ساقه الدكتور فؤاد فيه الكفاية، ولكن مع نهاية هذه الجزئية نخلص إلى عدة نتائج :

١- تعتمد التوراة على مصدرين مختلفين، والدليل ماورد فى سفر التكوين من استخدام لفظتى يهوه والوهيم للتعثير عن اسم الله، وهذا الخلط فى التسمية لا يصدر عن مؤلف واحد.

٢- أسفار موسى ليست له، بل ربما ما أصابها من تحريف سواء بالحذف أو الإضافة مرجعه انتقال الشفوى للأسفار من جيل إلى جيل.

٣- يرى د. فؤاد «أن توراة موسى لم تدوّن فى العبرية بل فى المصرية القديمة وأنها وثيقة الصلة بالعقيدة المصرية التى بشر بها اخناتون»^(١٧).

وبعد هذه العجالة فى حقيقة التوراة، نعود إليها كمصدر لتحديد بعض السمات

الأخلاقية التي تميز بها اليهود، واتخذوا منا منهاجاً وأسلوباً لسلوك حياتهم.
أهم هذه القيم :

١- الفكرة الاستيطانية:

إن هذه الفكرة تشيع بين أسفار التوراة وآياتها، وتتكرر بشكل يجعل منها فكرة سيادية، وعقيدة راسخة. ومن الملاحظ أن فكرة الاستيطان واغتصاب الأرض من أصحابها بالقوة، لاتأتى عامة ولا بين السطور، بل هي واضحة وضوح الشمس، صريحة، محددة بدقة، ففي الآية الحادية والثلاثين من سفر الخروج، الإصحاح الثالث والعشرين، نجد التحذير الذى عيناه «واجعل تخومك من بحر سوف (البحر الأحمر) إلى بحر فلسطين، ومن البرية إلى النهر».

أما سفر التثنية، وفي إصحاحه الأول، الآيات من ٨-٦، فهو يتحدث عن حدود الدولة: «الرب إلهنا كلمنا فى حوريب قائلاً : كفاكم قعوداً فى هذا الجبل. تحولوا وارتحلوا وادخلوا جبل الأموريين وكل ما يليه من العربية والجبل والسهل والجنوب، وساحل البحر أرض الكتمان ولبنان إلى النهر الكبير، نهو الفرات. أنظر، قد جعلت أمامكم الأرض. ادخلوا وتملكوا الأرض التي أقسم الرب لأبائكم إبراهيم واسحق ويعقوب أن يعطيها لهم وأنسلهم من بعدهم».

ومما لفت إصحاحات سفر التثنية تؤكد على حدود الدولة، إذ جاء فى الإصحاح الحادى عشر، وفى الآيات ٢٢. ٢٤ : «يطرد الرب جميع هؤلاء الشعوب من أمامكم فترثون شعباً أكبر وأعظم منكم. كل مكان تدوسه بطون أقدامكم، يكون لكم، من البرية ولبنان. من النهر نهر الفرات إلى البحر الغربى يكون تخمكم».

بالطبع هذا الإصرار الدينى على الإستيطان والانتزاع فى الأرض، ما هو إلا هدف من أهداف الصهيونية العالمية كما سنرى فيما بعد، بل هو دستور وضعه كل يهودى، مها كانت هويته أو جنسه، أمام عينيه، وأسكنه وجدانه.

٢- التجسس على الشعوب :

التجسس من السمات البارزة فى القيم اليهودية، وما ذلك إلا انطلاقاً من مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، وتؤيد التوراة هذه السمة وتؤكد عليها فى أسفارها . ففي سفر يوشع، الإصحاح السابع الآية الثانية تقول التوراة : « اصعدوا .. تجسسوا الأرض .. فصعد الرجال وتجسسوا عاي (مدينة)، (٢) ثم رجعوا إلى يشوع وقالوا له: لا يصعد كل الشعب.

بل يصعد نحو ألفى رجل أو ثلاثة آلاف رجل ويضربون عاي...الخ..

أما سفر التثنية في إصحاحه الأول. الآية الثانية والعشرين «وقلتم دعنا نرسل رجالاً قدامنا ليتجسسوا لنا الأرض.. ويردوا إلينا خبراً عن الطريق التي نصعد فيها.. والمدن التي نأتى إليها» (٢٤) وأتوا إلى وادى أشכול وتجسسوه..
وفى نفس السفر اقترن التجسس بالسرقة فى الآية (٢٥) «وأخذوا فى أيديهم من أثمار الأرض ونزلوا به إلينا».

وفى سفر صموئيل الأول، الإصحاح السادس والعشرين، الآية الرابعة «أرسل داود جواسيس فى جميع أسباط إسرائيل.....الخ».

٣- العناد وعدم التصديق بسهولة:

فبرغم محاولات موسى إقناعهم بأن الرب يسير أمامهم، ويحارب عنهم (سفر التثنية) (الإصحاح الأول، الآية (٣٠)، إلا أنهم رفضوا تماماً إتباع موسى «لكنكم لم تشاعوا أن تصعدوا وعصيتم قول الرب إلهكم» (الآية ٣٦)، وفى الإصحاح التاسع، الآيتين ٦، ٧، تقول التوراة: «فاعلم أنه ليس لأجل برك يعطيك الرب إلهك هذه الأرض الجيدة لتمتلكها لأنك شعب صلب الرقبة..... كنتم تقاومون الرب».

وفى سفر التثنية أيضاً، الإصحاح التاسع، الآية الثانية عشرة، «قال لى الرب، قم.. انزل عاجلاً من هنا لأنه قد فسد شعبك الذى أخرجته من مصر، زاغوا سريعاً عن الطريق التى أوصيتهم، صنعوا لأنفسهم تمثالاً مسبوكاً، وكلمنى الرب قائلاً: رأيت هذا الشعب وإذا هو شعب صلب الرقبة (١٣)، اتركنى فأيدهم وأمحو اسمهم من تحت السماء.. وأجعلك شعباً أعظم وأكثر منهم» (١٤).

٤- الحى على الحرب والعنف والقسوة:

هذه الصفة وليدة الجبن بغير شك، إذ أن من المعروف نفسياً أن الجبان يكون قاسياً، لأن أفعاله يحوطها الجبن والرهبة، فإذا صانف اليهودى خصماً قوياً لجأ إلى الاستكانة والضعف، أما إذا ماكان عدوه ضعيفاً فإن اليهودى يستأسد ولايرحم.

وقد ورد فى سفر الخروج، الإصحاح الثانى، الآية الحادية عشرة «... فرأى موسى رجلاً مصرياً يضرب رجلاً عبرانياً من إخوته» (١٢) فالتفت إلى هنا وهناك، ورأى أن ليس أحد فقتل المصرى وطمره فى الرمل».

أما سفر التثنية، الإصحاح الثاني الآية الرابعة والعشرين فيقول: «أنظر قد دفعت إلى يدك سيحون ملك حشبون الأموري وأرضه، ابتدئ.. تملك .. وأثر عليه حرباً». وفي الآية الخامسة والعشرين «في هذا اليوم أجعل جحشيتك وخوفك أمام وجوه الشعب تحت كل السماء. الذين يسمعون خبرك يرتعدون ويجزعون أمامك.» .

وفي الآيتين ٢٢. ٢٣ «يخرج سيحون للقائنا هو وجميع قومه للحرب إلى ياهص، فدفعه الرب إلينا أمامنا ففرضناه وبنيه وجميع قومه... الخ».

أما الإصحاح الثالث، الآيتين ٤. ٣ «دفعت الرب إلينا إلى أيدينا عوج أيضاً ملك باشان وجميع قومه، ففرضناه حتى لم يبق شارد وأخذنا كل مدنه في ذلك الوقت.» .

وفي الآية الثانية من سفر التثنية، الإصحاح الثاني عشر، «.... يخرّبون جميع الأماكن حيث عبدت الأمم التي ترثونها آلهتها على الجبال الشامخة.. وعلى التلال.. وتحت كل شجرة خضراء.. وتهدمون مذابحهم.. وتكسرون أنصابهم.. وتحرقون سواريتهم بالنار.. وتقطعون تماثيل آلهتهم.. وتمحو أسمهم من ذلك المكان.» .

وفي ذات السفر، الإصحاح الثالث عشر، الآية الخامسة عشرة، تقول التوراة : «فرضاً تضرب سكان تلك المدينة بحد السيف.. وتحرمها بكل ما فيها مع بهائمها بحد السيف.(١٦) تجمع كل أمتعتها إلى وسط ساحتها وتحرق بالنار المدينة وكل أمتعتها للرب إلهك، فتكون تلاً إلى الأبد لاتبنى بعد.»

وفي سفر الملوك وردت عبارة «أهلكوا جميع من في المدينة من رجل أو امرأة أو طفل أو شيخ حتى البقر والغنم والحمير، أهلكوا الجميع بحد السيف وأحرقوا المدينة وجميع ما ومن فيها بالنار». أيوجد حض على القسوة أكثر وأبشع من تلك السطور المستقاة من كتابهم المقدس.

الانجيل : وصفهم الانجيل بالذناب المفتوسة «ها أنا أرسلكم كغنم في وسط ذئاب، فكونوا حكماء الحيات وبسطاء كالحمائم.... الخ» (انجيل متى، الإصحاح العاشر، العدد ١٨.)

القرآن : في الآية ٧٢ من سورة البقرة وردت العبارة: «ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة.... الخ»

٥- الخديعة والاحتيال والسرقة :

يقول الإصحاح الثالث من سفر الخروج، الآية الحادية والعشرين....وأعطى نعمة

لهذا الشعب فى عيون المصريين.. فيكون حينما تمضون أنكم لاتمضون فارغين.(٢٢) بل تطلب كل امرأة من جارتها ومن نزيلة بيتها أمتعة فضة وأمتعة ذهب.. وثيابا وتضعونها على بنيكم وبناكم فتسلبون المصريين». وفى الإصحاح العشرين من سفر التثنية، تقول الآية العاشرة : «حين تقترب من منيفة لكى تحاربها.. استدعها إلى الصلح.. فإن أجابتك إلى الصلح وفتحت لك.. فكل الشعب الموجود فيها يكون لك بالتسخير ويستبد لك... الخ». أما فى الإصحاح الثامن من يشوع، وفى الآية الثانية : «... وأجعل كمينا للمدينة من ورائها».(٣) فقام يشوع وجمع رجال الحرب للصعود إلى عاي. وانتخب يشوع ثلاثين ألف رجل جيابرة البأس وأرسلهم ليلاً.(٤) وأوصاهم قائلاً: انظروا.. أنتم تكمنون للمدينة من وراء المدينة. لا تبتعدوا من المدينة كثيراً، وكونوا كلكم مستعدين.(٥) وأما أنا وجميع الشعب الذى معى.. فنقترب إلى المدينة.. ويكون حينما يخرجون للقائنا كما فى الأول إننا نهرب قدامهم.(٦) فيخرجون ورائنا حتى نجذبهم عن المدينة.(٧) وأنتم تقومون من المكن وتملكون المدينة...الخ».

إن كل هذه القيم والسلوكيات، جعلت اليهود فى مجتمع الشتات شخصيات مكروهة، مما أدى إلى عزلتهم عن أهل هذه البلاد، إذ اختاروا لأنفسهم مكاناً له مواصفاته الخاصة ليجمعهم معاً، سواء أكانوا أغنياء أو فقراء إنه **البيت اليهودى**، فما هى حكايته؟ أما السرقة فإن التقاليد اليهودية لاتبيحها فيما بين اليهود، ولكن تبيحها مع غير اليهودى، وهم فى ذلك ينطلقون من مقولة حاخامية تقول إن الله قد سلب اليهود على أموال الأغنياء من الأمم، وفى هذا يقول التلمود «لأنسرق مال القريب»، وقد دعم التلمود هذه السمة برواية قصة الرايى صموئيل الذى كان من رأيه أن سرقة الأجانب مباحة، وقد ضرب هو المثل عندما اشترى من أحد الأجانب أنية ذهبية بوضع دراهم على أنها مصنوعة من النحاس .

٦- القتل واستباحة دماء الغير:

بالرجوع إلى سفر أشعيا الإصحاح ٥٩ الآية السابعة ستجده يقول «أعمالهم أعمال إثم وفعل الظلم فى أيديهم».(٧) وأرجلهم إلى الشر تجرى وتسرع إلى سفك الدم الزكى، أفكارهم أفكار إثم، فى طرقهم اغتصاب وسحق».(٨) طريق السلام لم يعرفوه، وليس فى مسالكهم عدل. جعلوا لأنفسهم سبلاً معوجة كل من يسير فيها لايعرف سلاماً . وإذا ما فحصنا هذه السطور. فى روية سنجد أن هذا الإصحاح قد شمل أكثر من

سمة، وتصلح كل سمة منها لتكون مدخلاً كافياً للحكم على أخلاقيات هذا الشعب، فبالله عليكم كيف اجتمعت هذه الخصال معاً: الظلم، القتل بغير وجه حق، الاستغلال، الميل إلى الشر، الغتصاب، العتوان.

ولم يكتف النص التوراتي بكل ما سبق، بل وضع حكماً جامعاً مانعاً ألا وهو «جعلوا لأنفسهم سبيلاً معوجة، بكل من يسير فيها لا يعرف سلاماً».

إن التلمود يبيع سفك الدماء وأهدار أرواح غير اليهود، وعلى سبيل المثال: «محرم على اليهودي أن ينجي أحداً من الأميين من هلاك أو يخرج من حفرة يقع فيها، بل إذا رأى أحد الأميين واقفاً في حفرة، عليه أن يسدها بحجر».

ولم تقتصر دعوة التلمود على الحضر، بل جعلت ارتكاب هذه السمة طقساً دينياً يقرب اليهودي من الله. ويقول التلمود في هذه الجزئية: «إن من العدل أن يقتل اليهودي كل أمي، لأنه بذلك يقرب قريباً إلى الله، ويكافأ بالخلود في الفردوس والإقامة هناك، أما من يقتل يهودياً فكأنه قتل العالم أجمع» (١٨).

وفي سفر حزقيال الإصحاح الثاني والعشرين وفي بعض آياته وردت مجموعة من النعوت الدالة على سخط الرب عليهم: «هو ذا رؤساء إسرائيل، كل واحد حسب استطاعته كانوا فيك لأجل سفك الدم» (٧) فيك أهانوا أبا وأما . في وسطك عاملوا الغريب بالظلم، فيك اضطهدوا اليتيم والأرملة. (٨) ازدريت أقباسي وتجست سبوتي. (٩) كان فيك أناس وشاة لسفك الدم وفيك أكلوا على الجبال، وفي وسطك عملوا رذيلة. (١٠) فيك كشف الإنسان عورة أبيه، فيك أذلوا للتجسة بطمئثها. (١١) ! إنسان فعل الرجس بأمرأة قريبة. إنسان نجس كتنه برذيلة. إنسان أذل فيك أخته بنت أبيه. (١٢) ».

٧- الكفر بالله وبرسله:

إن هذه السمة واضحة في سفر أخبار الأيام الثاني، الإصحاح السابع الآية الثالثة والعشرين، إذ تقول الآية: «..... من أجل أنهم تركوا الرب إله آبائهم أخرجهم من أرض مصر، وتمسكوا بآلهة أخرى، وسجدوا لها، وعبدوها، لذلك جلب عليهم كل هذا الشر» . ولعل الآية باكملها تشير إلى تدمير بيت المقدس كعقاب لهؤلاء الذين نسوا الله وكفروا بآياته، وسجدوا لغيره. ولم يكن هذا السفر هو الوحيد الذي أشار إلى هذه السمة، بل نجد ما يشبه ذلك في سفر الخروج، الإصحاح السادس عشر، الآية الثانية والعشرين: «..... إلى متى تأبون أن تحفظوا وصاياي وشرائعي» .

وفى سفر التثنية أيضاً فى الإصحاح التاسع الآية ٧، «.... من اليوم الذى خرجت فيه من أرض مصر، حتى أنيتم إلى هذا المكان، كنتم تقاومون الرب، حتى فى حوريب اسخطم الرب فغضب الرب عليكم ليبيدكم». أما الإنجيل وفى الإصحاح ٢٢ الآية ٢٧ من متى بالذات يقول عيسى : «يا أورشليم ياقاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين إليها، كم مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فرخها تحت جناحيها ولم تريدوا هو ذا بيتكم يترك لكم خراباً لأنى أقول لكم لا ترونى من الآن حتى تقولوا مبارك الآتى باسم الرب».

أما اذا عدنا إلى كتبهم الدينية لنستجلي هذه النقطة، سنجد أن التلمود فى صفحته الخامسة والعشرين يقول : «النهار اثنتا عشرة ساعة، فى الثلاث الأولى منها يجلس الله ويطلع الشريعة، وفى الثلاث الثانية يحكم، وفى الثلاث الثالثة يطعم العالم، وفى الثلاث الأخيرة يجلس مع الحوت ملك الأسماك»^(١٩). أما فى الليل فإن الله يقوم بتعلم التلمود مع الملائكة ومع ملك الشياطين المدعو اسمعدييه، فى مدرسة السماء، ولكن بعد خراب هيكل بنى اسرائيل وتشريدهم حزن الله ويكى وغير نظام حياته. فلم يعد يلعب مع الحوت، ولم يعد يرقص مع حواء^(٢٠) الخ.

فى سفر الملوك الأول، الإصحاح التاسع عشر، الآية الرابعة عشرة دليل آخر على عدم احترامهم لرسولهم : «... لأن بنى اسرائيل قد تركوا عهدك، ونقضوا ميثاقك، وقتلوا انبياءك بالسيف».

وفى سفر إرميا الإصحاح الخامس، الآية السابعة : «كيف أصفح لك عن هذه، بنوك تركونى وحلفوا بما ليست آله».

٨ الضلال والتضليل:

هذه السمة وردت ضمن إنجيل متى، الإصحاح العاشر، الآية الخامسة، حيث اهتم بسرد ما حدث لعيسى عليه السلام وما صنعوه به: «هؤلاء الاثنا عشر أرسلهم يسوع وأوصاهم إلى طريق أمم لاتمضوا، وإلى مدينة للسامريين لاتدخلوا، بل اذهبوا بالحرى إلى خراف بيت اسرائيل الضالة».

ويستمر إنجيل متى فى تأكيد هذه الصفة فى الإصحاح الخامس عشر، الآية الرابعة والعشرين وعلى لسان النبی عيسى «لم أرسل إلا إلى خراف بيت إسرائيل الضالة».

٩- النفاق أو الخيانة:

فى إنجيل متى وفى الإصحاح الثانى عشر منه، الآية ٢٤، وعلى لسان النبی عيسى

يقول : «يا أولاد الأفاعي، كيف تقدرون أن تتكلموا بالصالحات وأنتم أشرار، فإنه من فضلة القلب يتكلم الفم».

أما صفة الخيانة، فيحدثنا عنها سفر التثنية فى إصحاحه الثانى والثلاثين، الآية العشرين، إذ يقول «إنهم جيل متقلب، أولاد لا أمانة فيهم» .

وفى سفر إرميا، الإصحاح الثالث، الآية العشرين تقول : «حقاً إنه كما تخون المرأة قرينها هكذا خنتمنى يا بيت إسرائيل يقول الرب».

وفى سفر حزقيال الإصحاح العشرين، الآية ٢٧: «..... جدف على أبائكم إذ خانونى خيانة».

والتلمود علىء بحكايات النفاق والخيانة والغش، والحض على عدم تحية الجويم ما لم يخشوا ضرره أو يخلوا من بأسهم. كما يوضى التلمود كل يهودى بعدم الالتزام بالقسم وبالباليمين إذ يجوز لهم الحلف زوراً، وإن حلف فليحول يمينه لوجهة أخرى.

١٠- الذلة والسكنة والتشتت:

إن تاريخ اليهود علىء بأخبار شتاتهم بين الأمم، وبار هيلكم وسييهم، وإذا ما عدنا إلى سفر أشعياء سنجده يقول فى هذه السمة : «ويبدك الرب فى جميع الشعوب من أقصاء الأرض إلى أقصائها، وفى تلك الأمم لاتطمئن ولايكون قرار لقديك، بل يعطيك الرب هناك قلباً مرتجفاً».

وتستمر الكتب السماوية فى سرد صور القُضب التى صبها الله عليهم، وما أنزل بهم فمثلاً : فى سفر إرميا، الإصحاح الرابع، الآية السابعة ترد هذه العبارة : «قد صعد الأسد من غابته وزحف مهلك الأمم، خرج من مكانه ليجعل أرضك خراباً، تخرب مدنك فلا ساكن».

وفى سفر الخروج، الإصحاح الأول، الآية الحادية عشرة: «فقطعوا عليهم رؤساء تسخير كى يذلو يائقالهم» وفى الآية الثانية عشرة : «استعبد المصريون بنى اسرائيل بعنف، ومروا حياتهم بعبودية قاسية فى الطين(١٤)».

وفى حزقيال، الإصحاح الثانى والعشرون، الآية الخامسة عشرة : «وأبدك بين الأمم، واذريك فى الأراضى».

وفى سفر استير، الإصحاح الثالث، الآية الثامنة «فقال هامان للملك احشويروش إنه موجود شعب ما مشتت ومتفرق بين الشعوب فى كل بلاد مملكتك، وسننهم مغايرة لجميع

الشعوب....الخ».

١١- السفهاء والحقاقه :

هذه السمة وردت في القرآن وفي سورة الأعراف، الآية ١٥٥ إذ تقول : «.....لو شئت أهلكتهم من قبل وإياي، أهلكنا بما فعل السفهاء منها».

أما سورة البقرة وفي الآية المائة والواحدة وأربعين وردت هذه السطور: «سيقول السفهاء من الناس ما ولاهم عن قبلتهم التي كانوا عليها.... الخ».

وفي سفر إرميا الاصحاح الرابع، الآية ٢٢ وردت هذه العبارة على لسان إرميا «لأن شعبي أحرق وإياي لا يعرفون، وهم غير فاهمين، هم حكماء في عمل الشر، ولعمل الصالح ما يفهمون».

١٢- نقض العهود وإنكار الوعود، وإهدار المواثيق :

لنبدأ بما أورده القرآن في سورة الأنفال وفي آيته السادسة والخمسين: «.... الذين عاهدت منهم ثم ينقضون عهدهم في كل مرة وهم لا يتقون».

وفي سورة البقرة، الآيتان ٨٢، ٨٥ تقولان «إذا أخذنا ميثاق بني اسرائيل لاتبعون إلا الله وبالوالدين إحسانا وذئ القريبى واليتامى والمساكين وقولوا للناس حسنا، وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة ثم توليتهم إلا قليلا منكم وأبتم معرضون. وإذا أخذنا ميثاقكم، لانسفكون دماكم ولاتخرجون أنفسكم من دياركم، ثم أقررتم وأنتم تشهدون، ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم وتخرجون فريقا منكم من ديارهم.....».

إن سمة نقض العهد والرجوع في الوعد سمة مارسوها مع الله كما مارسوها مع البشر، وهام ينقضون عهدهم مع رسول الله في سورة البقرة الآية مائة: «أبكلما عاهدوا عهداً نبذه فريق منهم بل أكثرهم لا يؤمنون».

١٣- البخل والتقتير :

في سورة آل عمران الآيتان ١٨٠، ١٨١ نجد خير قول في هذا الشأن : «ولايحسبن الذين بخلوا بما آتاهم الله من فضله هو خيرا لهم بل هو شر لهم سيطوقون ما بخلوا به يوم القيامة والله ميراث السموات والأرض، والله بما تعملون خبير».

وفي سورة النساء الآية ٥٣ تؤكد على تقتيرهم إذ تقول : «..... أم لهم نصيب من الملك، فإذا لا يأتون الناس نقيرا».

١٤- الحقْد والحسد :

إن هذه السمة أصيلة في نفوس هؤلاء، يستوى في ذلك المسلم وغير المسلم، ولعل أصدق دليل، ماورد في سورة البقرة الآية ١٠٩ إذ تقول : «..... كفارا حسدا من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق..... الخ».

وفي سورة المائدة الآية ٨٢ تحديد خاص إذ تقول «لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا..... الخ».

الاغتراب ونشأة الجيتو اليهودي: ماهو الاغتراب؟

إن اللغة الانجليزية عرفت مصطلح الاغتراب تحت كلمة Alienation، كما استخدمت اللغة الفرنسية كلمة Alienation، ويلاحظ أن الكلمة المستخدمة في كلا اللغتين مشتقة أصلاً من الكلمة اللاتينية Alienatio، وقطعها Alienare وهو يعنى ينقل أو يحول أو يسلم أو يبعد. أما اللغة الألمانية فتأخذ بالكلمة Entfremdung^(٢١).

لم يكن هذا المصطلح معروفاً قبل أن يستخدمه هيجل (١٧٧٠-١٨٣١)، ومع ذلك فإن اعتبار هيجل أول من استخدمه قد يكون أمراً غير دقيق، إذ أن مثل هذه المصطلحات موجودة منذ نشأت الخليقة، ولكن قد يستخدم في مجالات أخرى، على سبيل المثال، كان مصطلح الاغتراب في العصور الوسطى يعبر عن ثلاثة معاني مختلفة:

١- معنى قانوني :

خاص بمجال الملكية وانتقالها إلى آخر، إذن الدلالة هنا خاصة بالنقل أو التسليم أو التحويل إلى شخص وفي هذه الجزئية نفرق بين أمرين:

الأول : نقل أو تسليم أو تحويل إرادى لشيء ما، أو حق من الحقوق من شخص إلى آخر، أى توافر عنصر الإرادة والحرية والقانونية.

الثاني: الاستلاب أو الاستيلاء على شيء ما بوضع اليد وبأن يتوافر في نقل الملكية أو تحويلها أو تسليمها عنصر الإرادة ولا الحرية ولا القانونية .

٢- معنى نفسى :

ويتضح هذا المعنى في المجالات الاجتماعية حيث يعنى انفصال الفرد عن ذاته، ومخالفته لمنطق التقاليد الاجتماعية، واستشعاره الغربة في هذا العالم، كما يسود علاقاته بالآخرين نوع من الفتور والجفاء.

والمعنى النفسى يمتد إلى كل ما يصيب الفرد من اضطرابات نفسية وعقلية تجعله يعتزل المجتمع والناس.

ولكن هناك معنى اجتماعياً للكلمة، وهو يرتبط أساساً بالمعنى النفسى، إذ أن من يقترب نفسياً، يقترب اجتماعياً ويتقرب ويتوحد.

إن الغرب قد اهتموا أيضاً بهذا المعنى الاجتماعى والنفسى لكلمة الاغتراب، إذ تعنى عندهم البعد عن الوطن والانفصال عن المجتمع، وأهم من كتب فى هذا الموضوع من العرب أبو حيان التوحيدي فى كتابه الإشارات الإلهية.

٣- معنى دينى؛

وهو يتأكد عند انفصال الفرد عن خالقه، أى يرتكب الخطيئة المحرمة.

وقد تناول العرب أيضاً الاغتراب الدينى فى أبحاثهم واهتموا به، خاصة ابن عربى (١١٦٥-١٢٤٠)، فى كتابه الفتوحات المكية إذ استخدم كلمة غربة كبديل لكلمة اغتراب، كما شاع استخدام ذات اللفظة فى كتابات الشهرورى (١١٥٥-١١٦٦).

إن لكل عصر من العصور نظريته لمصطلح الاغتراب، فكما حددت نظرة مفكرى العصور الوسطى ثلاثة معانٍ للمصطلح، نجد فلاسفة عصر التنوير أو عصر النهضة ينظرون إلى هذا المصطلح نظرة اجتماعية، فكانت نظرية العقد الاجتماعى^(٢٢)، التى قامت على أساس أن يتخلى الإنسان طواعية عن حقوقه الطبيعية المشروعة ويتنازل بمحض رغبته عن سلطته للمجتمع، من أجل هدف أسمى هو المصلحة العامة، وضماناً للأمن الذى توفره له الجماعة. إذن أخذت هذه النظرية بمعنى الاغتراب القانونى.

وانتقل المصطلح إلى ألمانيا حيث تناول كل من فيشته وشيللر مصطلح الاغتراب مع اختلاف فى مجال الاستخدام، إذ أن فيشته قد اُخذر مجال الأنطولوجيا واعتبر الاغتراب نوعاً من التخرج Entaeausserung وانفصال الموضوع عن الذات، وعلى ذلك فإن الاغتراب عند فيشته اغتراب ميتافيزيقى.

بيما اختار شيللر مجال الفن والتاريخ والأخلاق، إذ استخدم كلمة Fremd بمعنى غريب فى كتابه (رسائل فى التربية الجمالية للإنسان)، إذ رأى الإنسان يعانى انقساماً ما فى وجوده بين الواقع والمثال، ويحدث الصراع داخله بين قوة الحس والغريزة الحسية وقوة العقل الغريزية الصورية^(٢٣)

وعلى ذلك يكون الاغتراب عند شيللر هو الانقسامية فى الذات

الاغتراب عند هيجل:

جاء هيجل ليكون أول من يستخدم هذا المصطلح صراحة، إذ ورد في كتابه (ظاهريات الروح) الذى نشر عام ١٨٠٧. وهكذا «يتحول الاغتراب على يديه من مجرد إشكال يعانیه الانسان فى عصور الأزمة والقلق، أو مجرد فكرة ترمق فى أذهان بعض المفكرين، أو كلمة ترد فى هذا المؤلف أو ذاك، إلى مصطلح فنى ومفهوم دقيق يطلق عن قصد مقصود»^(٢٤).
إن الاغتراب عند هيجل له معنيان:

الأولى: الاغتراب بمعنى التخرج والموضع Entaeusserung، وهو اغتراب ضرورى وإيجابى.

الثانى: الاغتراب بمعنى الانفصال أو الانقسام وعدم التعرف على الذات Entfremdung وهو اغتراب سلبى.

إذن الاغتراب «هو الشعور بالفقرية والوجشة، أو اللاتئمة أو الانخلاع، أو الانسلاخ. وهو شعور المرء بأنه مبعد عن البيئة التى ينتمى إليها»^(٢٥).

ويرى د. مهدى وهبه فى مرجع آخر «أن الاغتراب أو الاستلاب Alienation هى حالة الفرد الذى يكون نتيجة لظروف خارجة عن إرادته، اقتصادية أو دينية، أو سياسية، قد انقطع عن الانتماء إلى نفسه، أو عن الشعور بأنه المتصرف فى نفسه، فيتعامل معاملة الشئ، بل يصبح عبداً للأشياء، بل عبداً لنفس إنجازاته الإنسانية من الاختراعات الآلية والنظم الاجتماعية، والأوضاع السياسية التى تنثور ضده وتقلب عليه»^(٢٦).

الاغتراب اليهودى:

الاغتراب من الظواهر البارزة فى حياة الجنس اليهودى سواء على المستوى الدينى أو المستوى الشخصى، وقد ألفت هذه الظاهرة بظلالها على هذا الشعب فى كل مراحل تاريخه.

ومن يقرأ الكتب الدينية اليهودية سوف يلمس بوضوح هذه الظاهرة التى ارتضاها اليهودى لنفسه، وسوف يتأكد من ذلك السياج من العزلة الذى ضربه أحبار اليهود على الشعب اليهودى بل وعملوا على تقوية هذا الشعور لديهم.

مظاهر الاغتراب اليهودى:

١- الايمان بأنهم من طينة غير طينة البشر أجمعين، وتمثل فى ذلك وصف أنفسهم بأنهم شعب الله المختار.

٢- ترتب على الفرضية الأولى أن أصبح لليهود سلوك معين يتفق مع الفرضية السابقة، وبالتالي كان من الضروري وجود قانون ينظم العلاقات سواء بين اليهود وبعضهم البعض، أو بينهم وبين الجويم^(٢٧) أي الأغيار.

٣- ترتب أيضاً على المقولة السابقة أن تقوِّع اليهود وانغلقوا على انفسهم وعاشوا في غربة عن المجتمع الذي يعيشون فيه، فاختاروا لهم مكاناً من هذا العالم (الجيتو) وأغلقوه على انفسهم بحيث لا يختلطون بالشعوب الا بالقدر الذي يخدم مصالحهم التجارية.

٤- غدت الكتب الدينية^(٢٨) هذا السلوك، وبرزت الغربة في وجدان الشعب اليهودي، إذ ورد في التوراة ما يؤكد هذا الشعور وينميه.

٥- شاع مفهوم الاغتراب في الآداب العبرية كتجسيد لذات الفكرة في الديانة اليهودية، وكمحصول لما عاناه الشعب اليهودي من شتات وسبي على مر تاريخه الطويل^(٢٩). ومما لاشك فيه أن الأدب العبري قد استنقذ في هذه الجزئية من الأدب العالمي.

٦- يرى البعض^(٣٠) في سفر أيوب نموذجاً للقصة الطويلة ذات الصبكة الفنية الجيدة والتي تعتمد على الحوار بين الشخصيات، وأن ذات القصة تؤكد أن أيوب عاش خلال تجربته المرضية حالة الاغتراب بكل معنى الكلمة.

اذن ومما سبق يمكن القول بأن فكرة الاغتراب اليهودي فكرة أصيلة في حياة هذا الشعب، لذا كان من الضروري أن تظهر في آدابه وفي كل إبداعاته الفنية، كما ظهرت في كتبه الدينية من قبل.

الجيتو اليهودي :

إن للفظ دلالة وللتسمية معناها. ورغم ذلك فقد أثارت كلمة جيتو بعض الحيرة حول مغزاها الحقيقي. وهي تشير إلى:

١- الأحياء أو المدن ذات الشكل الواحد.

٢- الأماكن التي تحاط بأسوار أو حوائط ولا يمكن الوصول إليها إلا عبر بوابات أو منافذ.

٣- الأحياء التي تقطنها فئة من البشر، وتعيش في عزلة عن باقي فئات المجتمع، ويكون وجودها بالنسبة لهذا المجتمع وجوداً هامشياً، وقد تتعدد أسباب هذه العزلة، فقد تكون بسبب لون هذه الفئة، أو بسبب وضعهم الاجتماعي، أو بسبب انتهاج سياسة التمييز العنصري، أو بسبب عدم وجود قانون يحمي مصالح هؤلاء المنعزلين ولا يدافع عن حقوقهم.

إنّ وما سبق يمكن أن نقول إن الجيتو هو الحي الذي يضم إحدى الأقليات الدينية أو الطائفية أو العنصرية، أو هو الحي الذي تخصصه الطبقة الحاكمة في الدول الرأسمالية أو القطاعية لسكنى هذه الأقليات.

من أين جاءت التسمية؟ وما أصلها؟

أطلقت الكلمة أول ما أطلقت على الأحياء التي كان اليهود يسكنونها في قديم الزمان، خاصة في أوروبا الشرقية، وانسحب هذا اللفظ على كل الأحياء والحارات التي يجتمع فيها اليهود. أما فيما يتعلق بأصل التسمية، فقد تعددت الآراء :

* رأى يرى أن كلمة جيتو مأخوذة عن الكلمة الألمانية جهكتر Geheckter أى المكان المحاط بالأسوار.

* رأى آخر يرى أن كلمة جيتو مأخوذة من الكلمة العبرية جت التي وردت في التلمود بمعنى الانفصال أو الطلاق.

* رأى يقول بأن مصطلح الجيتو قد استخدم لوصف حي من أحياء البندقية يقع بالقرب من مسبك المعادن، وكان هذا الحي مُحاطاً بأسوار وبوابات، وكان الحي الوحيد من المدينة المسموح فيه بالاستيطان اليهودي.

* رأى ينسب الكلمة إلى المكان الذي أمر به البابا بولس الرابع والكائن على الضفة الغربية من نهر التيبر وحيث يتفشى وباء الملاريا بالقرب من مصنع المدافع والمسمى Giotto لعزل اليهود فيه عام ١٥٥٦.

* رأى روسي يرى أن الكلمة للدلالة على منطقة الاستيطان اليهودي في أوروبا الشرقية. * رأى يرى أن الكلمة مأخوذة عن الكلمة الإيطالية بورجيتو Borghetto أى القرية الصغيرة، أو القسم الصغير من المدينة، ثم تأكلت اللفظة مع مرور الزمن، ليبقى منها جزءها الأخير Ghetto، وتعني الحي اليهودي أو حارة اليهود.

هذا الرأي الأخير هو أقرب الآراء للصواب لأن اليهود كان يتجمعون فيه فعلاً، على أية حال، هو حي تقطنه مجموعة من البشر تجمعهم قومية واحدة، ولغة واحدة، ودين واحد. وقد كانت هناك عوامل كثيرة ساعدت على قيام هذا الحي، بعضها ديني وثقافي، وبعضها الآخر اجتماعي واقتصادي، كما أسهمت العوامل الخارجية أيضاً في نشأة هذا الحي. ويدعى اليهود بأن ظروف التعصب المسيحي ضدهم هي التي أجبرتهم على الإقامة في حي خاص بهم كاتلية دينية. وهذا القول غير صحيح وفيه مغالطة، إذ إن فكرة التفوق هذه فكرة يهودية، وباختيارهم لعدة أسباب.

١- المحافظة على نقاء الدم اليهودى.

٢- إن التقاليد الدينية اليهودية تفرض بعض الطقوس المعقدة، فاليهودى لا يأكل إلا الطعام الكوشير، وهذا الطعام لن يتوافق إلا وسط التجمعات اليهودية.

٣- الخدمات الاجتماعية مثل الزواج والختان والدفن والصلاة، كلها أمور تحتاج إلى حاخام أورجل دين ليُبصر الناس بهذه الطقوس والاجراءات.

٤- الخوف الغريزى يدفع هؤلاء المذعورين إلى التجمع معاً، قيساند كل منهم الآخر ويقوى من عزيمته، ويحقق الأمان لهم.

٥- الاعتقاد بأنهم شعب الله المختار، وتمسكهم واقتناعهم بأنهم أفضل البشر كما يقول التلمود، أعطاهم الحق فى احتقار الأغيار من البشر والابتعاد عنهم وعدم الاختلاط بهم.

٦- اعتقادهم فى أنهم يحملون مجموعة من أسرار الكون أكثر من أى شعب آخر، قوى فكرة العزلة والتوقع.

٧- الرغبة فى المحافظة على أصولهم الثقافية.

٨- شعورهم بكرهية الآخرين لهم، وحقد العالم عليهم، ونبذهم، جعلهم يختارون بمحض إرادتهم الابتعاد وعدم الاحتكاك بهؤلاء الاعداء.

٩- الدين اليهودى دين خاص وليس عاماً، لذا لا يصح أن يطلع أحد على طقوس عبادتهم، ومراسم احتفالاتهم.

١٠- الاندماج مع الشعوب يعنى نويان الكيان اليهودى ونهاية اليهودية، وقد شبهوا انفسهم بالماس وغيرهم من البشر بالملح، فإذا ما وضع الاثنان فى الماء ذاب الملح ولم يعد له أثر، بينما يظل الماس كما هو ويزداد بريقاً.

مجتمع الجيتو:

إن الجيتو لم يكن مكاناً للإقامة فقط، بل هو فى معظم الأحيان دولة داخل الدولة، له بنيانه الاجتماعى، وتقاليدته الثقافية. ويمكن أن نُميز من بين سكانه طبقات واضحة المعالم:

١- أثرياء اليهود، وهم عادة ما يكونون من التجار وأصحاب المؤسسات الصناعية، والبنوك، أو من الصياغة والمرابين.

٢- الطبقة المتوسطة، وهم طائفة الموظفين أو أصحاب الاعمال البسيطة أو للمدرسون .

٣- الطبقة العاملة من حرفيين وعاطلين.

والجيتو اليهودى، حى مزدحم بسكانه، وشوارعه ضيقة وغير ممهدة، تتسم بالتعرج،

قدرة، مليئة بالقمامة والفضلات، موحلة بسبب طفق المياه لعدم وجود مجارى، منازل رطبة، كريهة الرائحة، وبينتة غير صحية، تكثر تحت منازل السرايب والمخابىء التى يلجئون اليها فى حالة الهجوم على الجيتو.

ثقافة الجيتو:

إن التعليم فى الجيتو اليهودى، قد تميز ببسة خاصة لم يعرفها التعليم فى سائر الأمم، إذ وضع الدين بصماته على ثقافة وتعليم اليهودى وسيطر على أفكار المجتمع اليهودى، لذا حرص أهل هذا المجتمع على تلقين أبنائهم العلوم الدينية، كما حرصوا على أن يبدأ الأطفال من التكرور رحلة العلم من صغرهم، ولم يخرج التعليم عن ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: مرحلة الحيدر

والحيدر Heder كلمة عبرية تعنى الحجرة أو الغرفة، أو المدرسة الدينية الأولية، وهى تشبه كثيراً الكتائب فى نظام التعليم الاسلامى. يبدأ الطفل هذه المرحلة فى سن الرابعة من عمره. هذه المدارس ملحقة بالمعابد، ومناهج تدريسها:

١- تعليم الحروف الأبجدية العبرية، ودراسة حركاتها أو كيفية نطقها وكتابتها.

٢- تعليم مبادئ القراءة.

٣- تعليم طقوس الصلاة، ودراسة التوراة والجمارا وبعض أجزاء التلمود.

ومن الملاحظ أن التعليم هنا يعتمد على الاستظهار أى الحفظ عن ظهر قلب دون الفهم أحياناً.

ويقوم بالتدريس فى هذه المرحلة رجل يطلق عليه الملاميذ أى المعلم، أو يسمى الرابعى. كان هذا المعلم بالنسبة للأطفال هو الإله أو السيد، لأن الطفل لا يرى أهله إلا مرة واحدة ولفترة قصيرة فى الصباح، ومرة مثلها فى المساء. ويلاحظ أن فى الجيتو نوعين من الحيدر:

الأول: حيدر خاص:

ويسمى استناد، وفيه يتم تقسيم التلاميذ إلى جماعات صغيرة، ومستويات علمية، ويلحق به أولاد الاغنياء. ومن الطريف أن يكون للمعلم فى هذا الحيدر صلات وثيقة جداً بأسرة الطالب، بل وتدعوه الأسرة ليشاركهم كل مناسباتهم.

الثانى: حيدر عام:

وهو مقسم إلى فصول يلتحق بها أولاد الفقراء، حيث يتلقى الطفل علومه، ويُمنح وجبة غداء.

المرحلة الثانية: مرحلة همدراش: Bet Hamidrash

والكلمة تعنى مدرسة عليا أو كنيس كما تعنى كلمة مدراش الدراسة. أو البحث، أو الشرح أو التفسير. فبعد أن يجتاز الطفل المرحلة الأولى (الحيدر) ينتقل إلى هذه المرحلة الثانية، وتسمى هذه المرحلة أحيانا بتلمود تواره. وهى مرحلة متوسطة فى التعليم اليهودى، وتنحصر مناهج هذه المرحلة فى:

١- دراسة العهد القديم (التوراة)، والتعمق فى معاني آياته وكلماته للوصول إلى معانيه الخفية.

٢- دراسة التلمود وتفسيره.

المرحلة الثالثة: مرحلة اليشيفا: Yeshivah

أى المدرسة أو الأكاديمية التلمودية، وهى مرحلة تشبه الدراسات العليا التخصصية، وهى قمة التعليم اليهودى، إذ يلتحق بها صفوف الطلاب، أو القلائل ذوو المواهب والذين تسمح ظروفهم المالية بالالتحاق بها، كما يلتحق بها النابهون من الفقراء. وأقرب مثال لهذا اللون من التعليم، مشايخ الأزهر وحلقات الدرس التى يجتمع فيها الطلاب حول أحد المشايخ ويتلقون عنه العلم والفقه وأمور الدين. أيضاً هذه المرحلة تعتمد على شخصية حاخام من رجال العلم والتفقه، يدفعه طموحه وزهده إلى نقل علومه وخبراته إلى تلاميذ ومريدين، يتلقون عنه، ويلتزمون بأسلوبه، ويسيرون على نهجه. وتنحصر مناهج هذه المرحلة فى:

١- دراسة الكتب الدينية المختلفة كالتوراة والتلمود والمدراش، والزohar والجمارا والمشنا .

٢- دراسة علوم الفقه والشريعة اليهودية.

٣- دراسة تاريخ اليهود واليهودية.

ومع تطور الزمن، أصبحت هناك مدارس تلمودية فنية (يشيفوت تخنيون) حيث يتلقى الطلاب العلوم الدنيوية إلى جانب العلوم الدينية.

وهكذا يمكن القول بأن البنيان الثقافى اليهودى قد انحصر فى

١- دراسة التراث اليهودى سواء أكان دينياً أم صوفياً. بوصفه قمة الدراسات ومعياري للمركز الاجتماعى اليهودى.

٢- الاطلاع على تاريخ الشعب اليهودى فى كل الأزمنة

٣- دراسة اللغة العبرية كلغة خاصة مقدسة أو كلغة الكتاب المقدس، وإلى جوارها اللغة

اليديدية، وهي لغة خاصة موازية للعبرية، انتشرت في شرق أوروبا وألمانيا لأغراض حياتية.

٤- من الضروري لليهودي الحصول على قدر من المعرفة والعلم يعينانه في حياته.

٥- تعتمد دور العلم في كافة مراحلها على التبرعات التي تنفقها من أثرياء اليهود، أو ما تجمعها لجان التحصيل.

٦- يعتمد طلاب الرشيفا على قدر ضئيل من المال يتلقونه لسبوعاً في أثناء فترة الدراسة، كما أنهم يستكملون دورة الحياة من خلال الدعوات التي يتلقونها من الأسر في المناسبات.

مما سبق يمكن القول بأن الجيتو عالم يهودي خالص، يشعر أصحابه فيه بأن كل شيء يهودي وفق تعاليم التوراة والتلمود، كما يشعرون بكل الأمان الذي يفتقدونه خارجه، وبذلك تكون الأخطار المحدقة بهم خارج الجيتو، سبباً في تقوية الروابط ونشوء وحدة وقوة. إن سكان الجيتو يرفضون الاندماج مع غيرهم من البشر، ويعتقدون أن مثل هذا التعايش هو الخطر بعينه. إن هذه الطبيعة الانفصالية، خلقت نوعاً من العداء بين سكان الجيتو وأهل البلد الأصليين، هذا بالإضافة إلى ما كانت تثيره ظروف التعاملات اليومية والاحتكاك بأفراد هذا الشعب، من مشاكل أغلظها مادي.

وبرغم قيام دولة إسرائيل، فإن اليهود لم يتخلوا عن فكرة الجيتو، ولكنها أخذت اسماً وطابعاً وهدفاً جديداً.

رابعاً: المزارع الجماعية :

منذ سنوات بعيدة، وفي أوكرانيا بالذات، أسس يهودي يدعى كلجا توفونيش، أول مزارع جماعية، وفرضها على الفلاحين بالقوة. وانتقلت الفكرة من أوكرانيا إلى فلسطين كحل عملي لصهر عناصر الأمة والاستيلاء على الأرض الزراعية وتكوين طبقة مزارعين من اليهود.

وفي قول لأحد المحاربين القدامى من المتمرسين في أعمال المزارع الجماعية: «إنني وزملائي شيوعيون أنقياء» ولكن نختلف عن الشيوعية العالمية في أننا نؤدى أعمالنا عن طيب خاطر وبلا سخرية، وعن إيمان حقيقي بنبل الهدف الذي من أجله أنشئت المزارع الجماعية». إن الصورة في المزرعة الجماعية ليست وربية تماماً، إذ إن أعضاء هذه المزارع يمارسون ويؤدون بجدية، ويخلصون للفكرة، منكربين ذاتهم. إذ أن أعضاء هذه المزارع التجربة حتى وقت قريب، جعل من الفكرة أمراً واقعاً يقبله الجميع عن طيب خاطر أيضاً.

ويلاحظ أن هناك أنواعاً من المزارع الجماعية :

أولاً : الموشاف: Moshav ويضعها موشافات :

أى القرى الزراعية التعاونية لصغار الملاك، وقد حددت القوانين الصادرة فى هذا الشأن تعريفات محددة للكلمة، فالقانون الصادر عام ١٩٢٠ حدد معنى التعاونية بأنها «أية جمعية، يكون هدفها تنمية المصالح الاقتصادية لأعضائها وفقاً للمبادئ التعاونية»، ثم جاء قانون عام ١٩٢٣ وعرف ذات الكلمة بأنها أية جمعية «تهدف إلى تنمية وتوفير المساعدة المتبادلة والذاتية بين أشخاص لهم حاجات اقتصادية بهدف تحسين حياتهم وتحسين عملهم ووسائل إنتاجهم».

نشأ هذا النوع مع بداية القرن العشرين كنوع من الزراعة الجماعية التى جمعت ما بين الجماعية والفردية وقد عرف باسم الموشافيم أى المستعمرات الزراعية التعاونية لصغار الملاك. وجاء هذا النوع تنويعاً لمحاولات حركة بيلو^(٣١).

بعد أن فشلت مستعمرات جيديرا وأنسحاب الطليعيين وانضمامهم للمدرسة اليهودية الزراعية فى يافا عام ١٨٦٩، وبسبب تدهور الوضع الاقتصادى وكثرة الخلافات وتميز القادة، فقد اقترحت جمعية التخطيط للموشاف فى الأرض المقدسة^(٣٢)، إقامة موشافيم آخر، ولكن فشلت المحاولة أيضاً، مما جعل فكرة إقامة الكيبوتز هى البديل، كما ظهر نوع جديد من المزارع الجماعية يجمع ما بين المساواة الجماعية والمساعدة المتبادلة وبين مبادئ الشكل الفردى الخاص لحياة المزارع العائلية. وبالفعل تأسست حركة الموشافيم.

حقوق وواجبات الاعضاء فى الموشاف :

- ١- ما أن يقبل عضو فى الموشاف حتى يتنازل كتابه عن أية ملكية له.
- ٢- يتعهد بإعطاء الموشاف كل وقته وأصالح الجماعة.
- ٣- الانتاج للمجموعة يورده الأعضاء للمخزن المركزى لتوزيعه على الأفراد أو التصرف فيه.

أنواع الموشاف :

١- موشافيم لوفديم: Moshav Ovdim

وتعنى المستعمرات التعاونية لصغار الملاك، أى مستوطنة عاملين، وهى تجمع عمالى استيطانى بهدف الزراعة طبقاً للأسس التعاونية سواء فى الانتاج أو فى الاستهلاك أو التسويق. ظهر أول موشاف من هذا النوع عام ١٩٠٧، ثم أصبح هذا النظام هو الأساس للانتاج ومركز تجمع العمال الزراعيين.

أهم ما يتميز به:

١- الزراعة هي الحرفة الأساسية لمستوطني هذا الموشاف.
٢- الأرض مملوكة ملكية جماعية للصندوق القومي اليهودي ومن هنا من يحصل على قطعة أرض ليجوز له التصرف فيها بأي نوع من التصرف العقاري، بل إذا لم يزرعها لمدة خمس سنوات يطرد العضو من الموشاف وتسترد منه الإدارة هذه القطعة.

٣- الأسرة هي الوحدة الأساسية في الموشاف أوفيديم وتتساوى المرأة بالرجل، ولا يجوز الاستعانة بعمالة لزراعة الأرض.

٤- التركيب الاجتماعي للقرية التعاونية يقوم على مبدئين أساسيين:

أ- المبدأ الفردي.

ب- المبدأ التعاوني.

٥- التسويق التعاوني مبدأ أساسي في الموشاف، لذا كونت شركات تعاونية تسويقية مثل مؤسسة تنوفا للتسويق وهي تابعة للهستدروت.

٦- الموشافيم شيتوفيم: Moshav Shituphim

هي المستوطنة الصهيونية التي تأخذ شكلاً تعاونياً اشتراكياً.

تأسست من مجموعة من المهاجرين البلغار عام ١٩٢٥، وقد تميز هذا النوع بقلة عدد السكان، وهو يمثل محاولة الجمع بين مبادئ الكيبوتز، أي بين الجماعية الكاملة في الانتاج والملكية والمساواة التامة في مستوى المعيشة، وبين مبادئ الموشاف أي الاستهلاك الفردي والملكية العائلية.

أهم ما يتميز به:

١- يعتمد السكان على الزراعة كمصدر أساسي للرزق.

٢- الجماعية في الانتاج والملكية، وهذا يعنى أن الأرض وحدة اقتصادية كبيرة لا تقسم إلى أقسام، والمنازل مملوكة للموشاف، ويعطى للأعضاء حق استعمالها طوال إقامتهم في الموشاف.

٣- العمل في الإنتاج والإدارة جماعي ويشرف عليه منسق عمل ولجنة من الأعضاء

٤- المسؤولية بين الأعضاء مسؤولية جماعية.

٥- المرأة في الموشاف تعمل من ساعتين إلى ثلاث ساعات لمدة خمسة ايام في الاسبوع بالإضافة إلى الأعمال المنزلية. ومن حقها الحصول على إجازة سنوية لمدة

شهر، كما تحصل على إجازة مناسبة قيل الوضع ويعدة.

٦- بحسب الأجر حسب عدد الأفراد، والاقتاج يكون جماعياً بينما الاستهلاك فردياً .

٧- الموشافيم أوليم :

تأسس هذا الموشاف عام ١٩٤٨ بهدف استيعاب المهاجرين الجدد الذين تدفقوا على اسرائيل.

أهم ما يميز به:

١- في البداية اعتمد الموشافيم على العمالة الخارجية بسبب افتقار الوافدين الجدد للخبرة الزراعية والثقافية والاجتماعية اللازمة لحياة الموشاف.

٢- تحسب الأجور على أساس قطعة عمل، ووفقاً لسلم يتفق عليه بحيث لاتوجد فوارق كبيرة في الدخل.

٣- تستقطع نسبة مئوية من الدخل وتودع في ما يسمى صندوق التساوى الذي يهدف إلى زيادة أولئك العاملين.

٤- محظور على أعضاء هذا الموشاف لعب الورق والسكر وتعكير أمن القرية.

الموشافاة : Moshava

أى المستعمرة أو المستوطنة التى تقام بجهود فردية وأموال خاصة وتعمل بنظام المستوطنة التعاونية. كانت بداية ظهور هذه المستعمرات عام ١٨٦٠ على يد اليهودى البرتغالى نون جوزيب فاوى، الذى أنشأ مزرعة للتوت فى طبرية بعد وصول أهله إلى فلسطين هرباً من محاكم التفتيش الاسبانية. :-

فى ذات العام أنشأ الاتحاد الاسرائيلى العالمى، الذى تأسس فى باريس، مدرسة زراعية بالقرب من يافا باسم ميكوه اسرائيل أى أمل اسرائيل، ثم تلى ذلك إنشاء مزرعة باسم بتاح تيكفاه Patah Tekivah أى بواية الأمل. ثم جاءت جهود البارون روتشيلد وأسرته وأسهموا بمليين الفرنكات فى إنشاء مثل هذه المستعمرات. ومع الزمن تحولت بعض هذه المستعمرات إلى مدن مثل ريشون ليزيون، وبتاح تيكفاه.

أهم ما يميزها:

١- الأرض مملوكة ملكية فردية، لذا هناك نوع من الطبقية.

٢- تلجأ المستوطنة إلى نظام الاستئجار الحر للعمال والعمل.

٣- للسكان اهتمامات أخرى غير الزراعة.

٤- يسمح باقامة المشاريع الصناعية فيها.

ثانياً: الكيبوتز أو المؤسسة الاستيطانية :

الكلمة عبرية وتعنى جماعة، أو تجمع أو تجميع أو لم الشمل، وهى فى مفهوم الصهيونية تعنى مستوطنة ذات طابع عسكري، أو مستعمرة زراعية تعاونية، تضم جماعة من المهاجرين يعيشون ويعملون سوياً، من خلال فكرة الملكية الجماعية للأرض وأدوات الانتاج مع إشباع حاجاتهم بطريقة جماعية أيضاً. ولكن كيف نشأت فكرة هذه المستوطنات؟ وما الأهداف التى يمكن أن تحققها؟

إن الفكرة وليدة المؤتمر الصهيونى الأول الذى انعقد عام ١٨٩٧، وعرف ببرنامج بال، وكانت أهدافه:

١- إقامة وطن قومى للشعب اليهودى بالاستيطان الاستراتيجى فى أرض الأجداد.. فى فلسطين.

٢- تقوية الشعور والوعى القومى اليهودى، وتغذيته باستمرار.

٣- فرض الأمر الواقع على المجتمع العربى والتسلل التدريجى والنمو والتوسع على حساب هذا المجتمع، والوسيلة المثلى هى شراء الاراضى بأسعار عالية.

٤- استيعاب المهاجرين العائدين من الشتات.

٥- جعل المزرعة الجماعية مؤسسة اجتماعية واقتصادية ونموذجاً للاشتراكية الاسرائيلية.

٦- تشجيع العمل اليدوى سواء أكان زراعياً أو صناعياً.

٧- إعطاء صورة أفضل لهذا اليهودى العائد الذى جاء ليعمر ويزرع الأرض ويستزرع الصحراء ويصلحها.

٨- المزرعة الجماعية إلى جانب كونها وحدة انتاجية نموذجية تحقق خدمة جماعية للأفراد وتوفر لهم كل احتياجاتهم، فهى أيضاً مصممة لتكون بمثابة القلعة الحصينة، أو القاعدة الزراعية العسكرية القادرة على الدفاع عن نفسها وعن ما يجاورها من مستعمرات، وهى فى هذا تحقق شعار الجندى - الفلاح، وأن الجرار والبندقية كلاهما يكمل الآخر.

البدايات :

١- من ١٨٨٢-١٩٠٠: وهى بداية الغزوة التتريية اليهودية لابتلاع فلسطين، فعندما اشتدت وطأت الاضطهاد ضد اليهود، سواء فى أوربا الشرقية أو فى روسيا القيصرية، أسرع هؤلاء بالهرب من هذه المناطق ولجئوا إلى فلسطين، وهناك أسسوا عدة مستعمرات

زراعية مثل ريشون زيون Rishon Le Zion وزيخرون يعقوف Zichron Ya acov، وروش بينا Rosh Pina ثم صهيون الجديدة Nes-Zion وجديرة Gadera. وقد طبقت هذه المستعمرات نظام الملكية الخاصة والانتاج الفردي. ولقطة خبرة هؤلاء المهاجرين بفنون الزراعة، وعدم قدرتهم على تحمل الظروف المناخية والجهد، فقد استعانوا بالأيدي العاملة العربية المدربة والقادرة ليفلحوا الأرض مما أدى إلى انهيار الفكرة، الأمر الذي دعا أغنياء اليهود أمثال روتشليد وأسرته لمد يد العون والمساعدة المادية والمساندة لهؤلاء.

٢- بعد عام ١٩٠٠، وهي مرحلة الهجرة الثانية، والتي استفادت من فشل تجربة الهجرة الأولى، أهم ما قام به أفراد هذه الهجرة والقائمون عليهم :

أ- التحول من الملكية الفردية للأرض إلى الملكية الجماعية.

ب - الأخذ بنظام الملكية الجماعية لأنوات الإنتاج والتسويق التعاوني مع الاستفادة بالربح في تطوير المزرعة.

ج - عدم الاعتماد على الفلاح العربي، وهم في هذه النقطة قد استفادوا من آراء أهارون دافيد جورديون^(٣٣).

٣- في عام ١٩٠٨ أنشئت أول مزرعة تجريبية وسميت الشجرة Sejero، وقد لجأت إلى نظام الإدارة الجماعية وحققت نجاحاً لافتاً للانتظار، دفع أصحاب الفكرة إلى تكرارها.

٤- في ١٩٠٩ أنشئت أول مزرعة جماعية بالقرب من بحيرة طبرية وسميت بجانيايم إن رواد المزارع الجماعية، قد خدموا الفكرة الصهيونية عن استرداد الأرض، بل وحققوا مالم يخطر على بال أحد إذ استزرعوا الصحراء وأمدوا الدولة الوليدة بكل ما تحتاجه من مواد غذائية، بل وأسهمت هذه المزارع في تقديم شباب عسكري درب تدريباً عالياً يؤهله للانخراط في جيش الدفاع الاسرائيلي، شباب مزود بایمان حقيقي بالقضية، التي رضع ليانها منذ كان طفلاً، وظل رصيدها ينمو في وجدانه عاما بعد آخر حتى تضخم .

ومن الغريب أن تسهم أيضاً هذه المزارع في تخريج زعماء الدولة وكيار سياستها، برغم أن تعداد سكانها يمثل ٤٪ من مجموع سكان اسرائيل، ويتوزعون على مائتين وأربعين مزرعة جماعية، تعيش وفق فلسفة خاصة، وترتبط بالأحزاب السياسية والدينية.

إن منشئى هذه المزارع وضعوا برنامجاً لتربية النشء على أفكار أساسية، أهمها:

١- سمو ونبل اليد العاملة.

٢- المساواة فى الحقوق والواجبات بين سكان المزرعة.

٣- تنمية روح الجماعة والقضاء على مظاهر الفردية، وتشجيع نويان الفرد فى المجموع، فيصبح الهدف الأساسى جماعية الرغبة، والقرار بإرادة المجموع.

٤- تنمية الروح الديمقراطية، ففى كل أسبوع يجتمع أفراد المزرعة على هيئة جمعية عمومية، ويتحدث الجميع، ويبحثون مشاكلهم، ويناقشون أحوالهم. ويطرحون الطول وكيفية التنفيذ.

٥- تنمية روح الدفاع عن الأرض والنفس، باعتبار المزرعة هى المخفر الأمامى وخط الدفاع الأول الذى يقبع عند حدود الدولة، وبالتالي فعليه عبء حماية المجتمع من أى هجوم مفاجئ. أحيطت المزرعة فى البداية بأسلاك شائكة، وأنشئت حولها قلاع وأبراج، وحُفرت بداخلها الملاجئ. وكانت المنازل والمساكن فى البداية عبارة عن هناجر ومعسكرات.

٦- إن المزرعة الجماعية اعتبرت كقالب للحب، تنوب فيه الشخصية الإنسانية ويُعاد تشكيلها وصياغتها، طبقاً للأهداف المعلنه.

٧- تقوم المزرعة بإحياء الشعور الدائم بالخطر والموت، كى تجعل التكاتف هو الملاذ. إن الحياة فى المزرعة الجماعية اليوم تختلف عن الحياة منذ نشأتها من قرن إلا قليلا تقريباً، فقد أصبحت المساكن فى بعض المزارع الكبيرة عبارة عن عمارات تعلو إلى ثلاثة أو أربعة طوابق، وزودت صالاتها الرئيسية بمكيفات الهواء، وأنشئء فى بعضها فنادق لاستقبال السائحين وطلاب الهدوء، كتوع من الاستثمار الذى يغطى نفقات المزرعة، بالإضافة إلى وجود بعض المصانع الصغيرة لتعليب الفواكه والمواد الزراعية ومنتجات الألبان، وتعيئة اللحوم. بالاختصار، تتمتع مزرعة اليوم بقدر من الرفاهية أكبر مما حظى به الرواد الأول، ففى المزرعة حمام للسباحة، وملاعب لرياضات كرة السلة والطائرة، وهناك مكتبة عامة، وقاعات لمشاهدة التليفزيون، وعرض الافلام السينمائية، وتقديم العروض المسرحية، وإقامة حفلات الرقص. بالإضافة لكل ما سبق، ففى المزرعة مدرسة لتربية النشء، إذ يكون الطفل ابن المزرعة الجماعية وليس ابن والديه، فمستولية تربيته وتعليمه منذ ولادته وحتى نزوله إلى معترك الحياة، تقع على عاتق المزرعة، فتشرف عليه مجموعات من المربين المدربين، مهمتهن إعداد هذا الطفل إعداداً خاصاً، وتمويده على روح الجماعة، وغرس قيم التضامن والتعاون فيه، فالطفل يكلل ويشرب ويلعب ويلبس ويتعلم ويذاكر مع أقرانه، دون أن يعرف من أبوه ولا من أمه. هذا الاسلوب فى التربية وطريقة

المعيشة في ظل فلسفة المزرعة الجماعية، ساعدت على:

- ١- تفرغ الأمهات لمسئولياتهن في المزرعة وإنجاز ما يكلفن به.
- ٢- تقوية الرابط الاجتماعية بين شباب المزرعة الجماعية، فالكل هنا سواسية وأخوة، وبذلك يضمن المجتمع مزيداً من التكاثر.
- ٣- غرس حب الوطن الأم في نفوس الصغار من خلال الوطن الصغير المتمثل في المزرعة.

٤- تنمية روح الجماعة وشيوع المسؤولية التضامنية.

٥- تعويد الجيل الجديد على الاعتماد على النفس، واكتساب الخبرة.

٦- حماية الأطفال وبالتالي الشباب من الاتحراف والجنوح.

٧- ربط الحاضر بالماضي من خلال اطلاع الجيل الجديد على القلولكور اليهودي بكل ما فيه من عادات وتقاليد وحكايات ومثورات يهودية. ويترتب على ذلك إقامة العديد من النشاطات الفنية في المزرعة الجماعية، بهدف إضفاء البهجة على الجميع، وكسر ما قد يعتري أهل المزرعة من رتابة وملل. أهم هذه الاحتفالات :

* احتفالات الحصاد، وهي احتفالات سنوية تقيمها كل مزرعة بمناسبة جمع المحصول، وتقدم فيها الأغاني والرقصات والاستكتشات التمثيلية.

* الاحتفالات الدينية وهي أيضاً مناسبة لتقديم عروض مسرحية وفنية يجسدون فيها بعض أسفار التوراة كسفر الخروج مثلاً..

وبرغم هذه الصورة المشرقة التي تبدو لعين الناظر للوهلة الأولى، فإن الحياة في المزارع الجماعية ليست بسيطة ولا سهلة، إذ أن ما وراء الصورة يكمن التعقيد، وتظهر سلبيات التجربة حتى في نتاج الكيبوتز من جيل المستقبل أو من يسمونهم الصابرا.

جيل الصابرا

إن كلمة الصابرا العبرية تعنى الشباب الاسرائيلي من حيث كونه طلاباً وجنوداً وأطفالاً مرافقين. ولكن من أين جاءت التسمية؟ وما هو مدلولها؟ ومتى أطلقت وشاع استعمالها؟

أساس التسمية:

في عام ١٩٦٥ وردت قصة هذه التسمية في كتاب لعالم الاجتماع الفرنسي جورج فريدمان باسم «أمة نهاية اليهودي»؟ وفي فصله الرابع المعنون بعنوان «الصابرا: أزمة القيم» إذ يقول:

«تردد هذا المصطلح في أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة وانبثق للمرة الأولى في

مدرسة هرتزليا الثانوية في تل أبيب، أى في فترة الانتداب البريطانى. كانت هذه المدرسة تضم بين تلاميذها اليهود آنذاك شبانا من مواليد فلسطين إلى جانب الآخرين الذين نزحوا مع آبائهم من أوروبا إلى فلسطين. كان مواليد فلسطين يحسون نقصاً حيال أقرانهم الأوروبيين اللامعين دراسياً، مما دفع مواليد فلسطين لتعويض شعورهم بالنقص إلى تحدى أولئك الأقران المتفوقين في نوع من النشاط يرد لهم اعتبارهم. تمثل هذا النشاط في الإمساك بشمرات التين الشوكى ونقشها بالأيدي العارية. كان مواليد فلسطين يكسبون التحدى. ومن هنا التصقت هذه التسمية بهم^(٣٤).

إنّ المعنى الحرفى للكلمة (صابرا) هو نبات التين الشوكى. ومن هذه التسمية وملابسات نشأتها نستخلص بعض السمات والخصائص العامة:

- ١- أنهم ولدوا في فلسطين.
- ٢- أقل تحضرًا من مواليد أوروبا.
- ٣- متخلفون علمياً ودراسياً.
- ٤- يتمتعون بقدرة هائلة على تحمل الألم وخوض الصعاب بدافع التحدى عندما تستثار همهم.

أهم سمات شخصية الصابرا^(٣٥):

١- العدوانية:

إن أجيال الكيبوتز من الشباب، يكرهون كل الغرباء خاصة أولئك المهاجرين من بلاد الشرق العربى، ويعتبرونهم مواطنين من الدرجة الثانية من حيث كونهم بشراً أولاً، ويهوداً ثانياً، ويتعاملون معهم كما تعامل الأمريكيون مع الزنوج، ويمثل العدوان في مظهرين:

أ - لفظي: إذ هم ينعتهونهم بأقذع أنواع السباب والشتائم أو بالنميمة أو إطلاق الشائعات والسخرية والتحقير.

ب - بدنى: يصلون في عدوانيتهم إلى حد الاشتباك والتماسك بالأيدي والضرب. وسوف نلاحظ أن كتاب المسرح لم يغفلوا هذه الظاهرة إذ تناولوها في مسرحياتهم، خاصة فيما يتعلق بيهود المغرب وشمال أفريقيا بوجه عام.

ويفسر البعض هذه العدوانية إلى احتمال معاناة الحرمان من حنان وعطف الأم^(٣٦). إن هذه العدوانية لا تفرق بين فتى وفتاة، بين مدرس أو زملاء دراسة، بين سود أو بيض، المهم أنهم غرياء ومصدر لإثارة انفعال الغضب لديهم.

٢- الانطوائية:

قد تبدو هذه السمة متناقضة مع السمة السابقة إلا أنه تعارض ظاهري، فالانطواء هنا هو الدافع إلى العدوانية كلما اقترب أحد الغرياء، تبدو هذه الانطوائية واضحة في سلوك هؤلاء الصابرا إذ:

أ - ينتابهم خجل واضطراب في حالة تعاملهم مع الغرياء، ويرجع ذلك لما مروا به من خبرات سابقة مع الآخرين وتسبب عنها ألم، إذ لوحظ أن الصابرا قد عانوا في الكيويوتز من خبرات تتميز بالرفض والإهمال في طفولتهم. كما أن هذا الجيل تميز بعدم اهتمامه بزيارة والديه.

ب - يحتفظون دائماً بمسافة بينهم وبين الآخرين خشية ذلك الألم المتوقع نتيجة الاندماج مع هؤلاء الغرياء، ويسمى علماء النفس هذه المسافة بالتباعد السيكلوجي. إذ يمثل الآخر لهم مصدراً للألم والخوف يجب الابتعاد عنه.

ج - العلاقات فيما بينهم ليست وثيقة جداً، إذ ليس من السهل أن يكشف أحدهم للآخرين عن مكنونات نفسه.

ولعل من الغبارات التي توضح خاصيتين هامتين في هذه الجزئية قول ميلفورد سبيرو^(٣٧):

* لأنك لا تحبني فمن المؤلم أن أتفاعل معك. وأطلق ملفورد على هذه الخاصية، الانسحاب الجسمي.

* لأنك لا تحبني فإنه يؤلمني أن أظل على رباط عاطفي بك، وأسمى ميلفورد ذلك بالانسحاب للأنا بعيداً عن مصدر الإحباط.

٣- اللامبالاة :

يتميز جيل الصابرا ببرود إنفعالي يؤدي بهم إلى حالة من عدم المبالاة. قد تصل أحياناً إلى الغلظة والخشونة.

٤- التشاؤم والعكس^(٣٨) :

ظاهرة واضحة في هذا الجيل، وقد أثبتت التجارب النفسية التي أجراها علماء النفس على عينات من هؤلاء أن الحزن يفرهم لشعورهم بالحرمان، كما ينتابهم شعور طاغ بالرحيل والرغبة في مفارقة محل الإقامة، وما ذلك إلا بسبب ضيقهم بالحياة في الكيويوتز. ويرى دكتور حفنى أن الضيق بالهاضر يصحبه تشكك في المستقبل وبالتالي تشاؤم من المجهول^(٣٩).

أما الشك فيتضح من عدم الثقة المتبادلة بين أفراد هذا الجيل، إذ دائماً ما يتشكك في نوايا أقرانه تجاهه.

٤- العجرفة والتعالي:

إن سلوك هذا الجيل من الشباب يتخذ صورة غير سوية، إذ ينظرون لغيرهم من الأجيال نظرة تتسم بالكبرياء والحقد والعجرفة، وتصل هذه العجرفة مع الغرياء عن الكيبوتز إلى حد الانسحاب العدواني، وما ذلك إلا بسبب افتقارهم للأمن والأمان. إن العجرفة قد تصل بهم إلى حد عدم مراعاة أصول اللياقة التي تقتضيها بعض المواقف مثلاً.

٥- الشعور بالحاجة إلى التعاطف والتشجيع:

هذا الشعور يتولد لدى هذا الجيل منذ نعومة أظفاره، ويلاحظ أن التربية الأساسية دورها في ظهور هذا الشعور وغيره من السمات الأخرى. وفي اعتقادنا أن المسئول الأول عن ذلك الشعور هو ما لاقاه هؤلاء من أسلوب الرعاية، فكل طفل يحتاج إلى إشباع حاجاته من الحب والحماية في بداية سنى العمر، وقد افتقد هذا الجيل إلى هذا الإشباع لعدة أسباب:

- أ - تنوع المربيات واختلاف شخصياتهن مما يجعل الطفل لايتعلق بواحدة منهن تمنحه هذا الإشباع.
- ب - السنة المتبعة في كل المجتمعات أن يلقي الطفل الأصغر قدراً أكبر من الرعاية، وتقل هذه الرعاية تجاه أى طفل بمجرد مولد طفل جديد، مما يصيب الطفل الأكبر بقدر من الإحباط يزداد وينقص طبقاً لنوع المعاملة التي يلقيها.
- ج - تقتضى التربية الخشنة التي تهدف إلى اعتماد الطفل على نفسه : ترك الاطفال ليلاً ينامون وحدهم مما يجعلهم يخافون المجهول دائماً.
- د - تفكك العلاقات الأسرية أو الانفصال عن القطيع لسبب أو لآخر يجعل الاطفال وحدهم في ظل غياب الوالدين.
- هـ - مجتمع الاطفال بكل ما فيه من سمات نفسية يؤثر على هؤلاء منذ الصغر، فهناك العدوانى الشرس، وهناك الضعيف والقوى، مما يجعل التصنيفات واضحة ويربى في بعضهم الميل العدوانى. أو الانطوائى وهكذا.

٦- الشعور بالوئمة:

يتمثل هذا الشعور في سلوكهم بشكل عام، وترجع أسبابه إلى

أ - التشكك في قدراتهم العقلية، وفي إمكان الاعتماد عليهم.

ب - الخلفية الثقافية لهؤلاء أقل بكثير من خلفية أقرانهم في المجتمع.

ج - مشاعرهم الدينية ليست مشاعر محايدة، فمعظمهم يرفض الدين اليهودي.

إن اسم جيل الصابرا في هذه الجزئية «بأنهم أقل قدرة على مواجهة الصعاب بثقة، كما أنهم أقل ثقة في مستقبلهم، وأكثر تشاؤماً وأكثر تحقيراً لأنفسهم وإحساساً بعجزهم»^(١٠).

ترتب على هذا الشعور بالدونية نتائج:

١ - أصبح الصابرا شديد الحساسية للنقد. هذه الحساسية جعلته:

أ - يتجنب الوقوع في الخطأ بالابتعاد عن المواقف الحرجة.

ب - يتجنب التأنيب والعقاب.

٢ - الكف عن العمل خشية الفشل الذي يترتب عليه السخرية منه أو ازدراء الآخرين له.

ماهي النتائج التي ترتبت على ظهور هذا الجيل^(١١)؛

١ - قامت دولة إسرائيل على مقولة أساسها أن اليهود في شتى أنحاء العالم لهم من الناحية التاريخية قومية موحدة ، ولا ينقص هذه القومية سوى الأرض أو المكان الذي تتجمع فيه، وكانت فلسطين هي الهدف، وتوافدت أفواج المهاجرين من كل أركان الدنيا ليحققوا تلك القومية الموحدة. فما هي النتائج التي ترتبت على هذا التجمع؟

ظهرت بعد سنوات مشكلة عويصة ألا وهي: تعدد الجذور الحضارية بتعدد جنسيات الوافدين، وتسمى هذه المشكلة بالاختلافات العرقية. كان من الضروري أن يواجه قادة إسرائيل هذه المشكلة بالعمل على صهر هذه الجذور للوصول إلى كيان واحد.

وهذا الأمر ليس سهلاً بالقطع، إذ إن الخليط قد تباين في كل شيء، أولاً من الناحية الحضارية هناك الأروبي الغربي بحضارته المتقدمة، والأروبي الشرقي بحضارته الأقل تقنية، ويأتى الشرق أوسطى بكل تخلفه النسيبي، بل ويميز بين تخلف راق وتخلف حضارى في الحضيض.

لم يكن أمام القادة في إسرائيل سوى المنادة بشعار ثقافة الصابرا وخصائصهم النفسية واتجاهاتهم الاجتماعية إلى آخر تلك الشعارات التي تظهر للعالم فكرة الاندماج والصهر باعتبار الصابرا كتلة متجانسة ظاهرياً، لها مواقفها وآرائها وخصائصها.

٢ - يرى د. حنفى ومعه بعض علماء الاجتماع أن ظهور هذا الجيل «قد يكون بداية لصدام بين الاسرائيلية واليهودية»^(١٢).

٢- ان الصابرا يعنى الجيل من شباب أوربا أى الاشكنازيين وما عداهم من أجيال يكونون خارج هذه التسمية.

٤- هذا الجيل من الشاب هو النموذج الذى تقدمه الدولة ليكون عليه كل الشباب.

٥- جيل الصابرا يتميزه العرقى هو الامتداد الطبيعى للجيل الحاكم اليوم، وهو وسيلته للقبض على مقاليد الأمور فى اسرائيل ليظل للاشكناز اليد العليا فى اتخاذ القرار السياسى.

٦- يمثل هذا الجيل من الصابرا القوة الضاربة الأساسية فى جيش اسرائيل، وهم أداة تنفيذ القرار السياسى.

ومع كل ما سبق، نجد الحكومة الاسرائيلية تحاول تجميل صورة هؤلاء بقولها إن الجوهر الداخلى لورقة الصبار، يختلف تماماً عن ذلك المظهر الخشن الذى يمثل السطح الخارجى. هو بالفعل جيل يشبه الصبار، يتوالد ويتكاثر سريعاً. إن هؤلاء الاطفال قد وضعوا فى بيئة موجهة، حددت أحلامهم ومشاعرهم ووجهتهم نحو اسرائيل الأم، اسرائيل الأسرة الكبيرة، فلا عواطف أسرية، ولا ضعف "نماتى"، إنما قدرات خارقة، وتتمية آية وكان هذا الانسان آلى. لذلك حرص أصحاب الفكرة على إبعاد هذا الجيل عن مشاكل الحياة. ومع ذلك يرى أنيس منصور فى كتابه عن الصابرا أنهم «ملحنون، كرهوا الدين، وكرهوا قصص العذاب ويطولات المعذبين من اليهود».

اتسم هذا الجيل بقلّة الصبر، وعدم تمتعه بقدر كاف من السلوك المتحضر، ويمكن أن نطلق عليهم فلاحى اليهود. إنهم يصمون أذانهم عن أى نقد يأتىهم من الخارج، ولكن فى ذات الوقت لايتورعون عن نقد الحكومة، وتوجيه اللوم لها، وهم فى ذلك ينطبق عليهم قول بن جوريون لترومان «إن فى اسرائيل ثلاثة ملايين رئيس دولة».

إن ما سقناه من أمثلة نبينة تضمنتها التوراة، سنراه بوضوح فى كثير من المسرحيات التى قدمها كتاب المسرح اليهودى بكل طبيعته المعقدة المركبة.

والمسرح اليهودى، مثله مثل كل شىء فى اسرائيل، يتميز بطبيعة مركبة، لذا فإن للوضع العام فى هذه الدولة أثره الواضح على فن المسرح اليهودى، فهو صورة صادقة، وانعكاس حقيقى لذلك المجتمع الذى أثرت فيه العديد من العوامل، يهمنها العامل الاجتماعى.

كان الهدف الأساسى والمعلن الذى نادت به حركة الصهيونية العالمية هو إحياء القيم الروحية، والقوى التاريخية التى شكلت الشعور بالقومية اليهودية، إنز حجر الزاوية فى

هذه الفكرة هو إقامة وطن قومي لليهود على اختلاف مشاربيهم، ويكون منطقة جذب لكل من يعتقد الدين اليهودي، بهدف تكوين مجتمع قومي واحد لكل الشتات، وبعث روح الأمة، وتراثها، وإحياء ثقافتها.

خامساً: تعاريف:

وفي البداية وقبل أن نتابع الهدف من هذه الدراسة ونحدد هوية هذا المسرح وأهدافه، نستعير بعض التعاريف التي اصطلح عليها العلماء عندما حددوا معنى كلمتي أمة وقومية، حتى نسترشد بهما عند الوصول إلى نتائج هذه الدراسة.

أولاً: الأمة :

لشوبس : هي الجماعة من الناس.

سياسياً : هي جماعة من الناس تجمعهم وحدات نفسية، وأهداف مشتركة، ويرتبطون فيما بينهم باللغة والدين، ووحدة التاريخ والثقافة والأرض.

ثانياً: القومية : رابطة طبيعية واجتماعية وسياسية تعني انتساب شخص إلى أمة معينة، وشعوره بالانتماء إليها والولاء لها، يتولد هذا الشعور من اتحاد الدين واللغة ووحدة الجنس والأرض والتاريخ والمعادن والتقاليد والنظم الاجتماعية، أي أنها الوعي القومي بمجد أمة معينة والعمل على تعزيز ثقافتها ومصالحها.

فإذا ما طبقنا هذه التعاريف على مجتمع دولة إسرائيل لاستقراء مكوناته وعناصره، لوجدنا أن السمة الأساسية لهذا المجتمع هي تعدد الجنسيات: إذ هاجر إليها يهود من مائة واثنين دولة، أغلبهم من يهود أوروبا بشقيها ويهود آسيا الصغرى بما فيها الدول العربية والهند، ويهود أفريقيا سواء من الأحباش أو الفلاشا، بالإضافة لليهود المصريين.

ترتب على هذا الخليط من الأجناس، تعدد اللغات التي يتعامل بها هذا المجتمع، إذ إن كل فرد من جنسية ما يتقن لغة البلد القادم منها، بالإضافة إلى إجادته النسبية للغة العبرية، وإن كان البعض منهم لا يعرف اللغة العبرية على الإطلاق، أو يعرف اللغة البيدي وهي لهجة من اللهجات العامية في اللغة الألمانية Hoch Deutsch التي حملها معهم يهود الغرب، ويكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية، وينطق بها يهود الاتحاد السوفيتي، وبلدان وسط أوروبا وشرقها، وتكتب بحروف عبرية، وتعرف هذه اللغة أحياناً بكلمة شلختي. إن كلمة بيديش تحريف واضح لكلمة يهودي بالألمانية.

أيضاً من بين المستوطنين الجدد من يتحدث اللغة الاسبعبرية، وهي لغة القاطنين في حوض بحر أيجة^(٤٣) واسبانيا، وهي لغة تمتزج فيها العبرية باللغة الاسبانية، وتعرف بأسم

لادينو^(٤٤) Ladino أحياناً.

إن يمكن حصر بعض اللغات التي فرضتها هذا الخليط من البشر كعينة لنذكر كم التناقض القوي، فعلى سبيل المثال هناك اللغة العربية يتحدثها من هاجر من مصر بلغة عامية دارجة، بينما بالنسبة ليهود سوريا واليمن والعراق فهي مشوبة بلكنة محلية، كذلك هناك لغة الفلاشا واللغات الحية الأخرى، وكالإنجليزية والفرنسية والألمانية، بالإضافة إلى الروسية، والفارسية، والتركية، والبغارية، والكربية واللاتينية... الخ.

ويرغم محاولاتهم المستميتة للحفاظ على نقائهم كعنصر بشري، إلا أن المحصلة النهائية أنهم لم ينجحوا كثيراً في ذلك بسبب اختلاطهم بغيرهم أثناء الأسر البايلى والتشرد اليوناني والروماني، وقد نتج عن هذا الاختلاط تزواج غير اليهود باليهود، مما دحض مقولة نقاء الدم اليهودي، كما أن الشواهد التاريخية تحمل لنا أدلتها على عدم النقاء الذي يزعمونه، إذ أن هناك جماعات ضخمة قد اعتنقت اليهودية رغم اختلافها في الجنس، مثل مملكة الخزر وهم سلافيون وليسوا ساميين، كذلك عرب اليمن الذي اعتنقوا اليهودية، وقبائل الفلاشة ويهود الهند ومفول الصين.

ويرغم كونها دولة متعصبة دينياً، إلا أنها لم تسلم أيضاً من التعدد الديني، فإلى جانب الديانة اليهودية، التي هي ذاتها تنقسم إلى يهود قرائين^(٤٥)، ويهود ربانيين، هناك المسلمون والمسيحيون والدروز والبهاثيون، كل ذلك في مساحة لاتزيد عن ٨٩٠٠٠ كيلو متر مربع حتى يوم كييور^(٤٦) (عيد الغفران) عام ١٩٧٣.

ومع كل ما سبق من متناقضات يمكن أن نقسم إسرائيل بشرياً إلى قسمين أساسيين:

الأول: السفارديم: Sephardim

وهي طائفة من اليهود الذين سكنوا أسبانيا والبرتغال قبل طردهم منها عام ١٤٩٢، في حروب الاسترداد Reconquista^(٤٧). وعلى إثر حركة التعصب الكاثوليكي ضد اليهود ه هناك وقتها ومحاكم التفتيش، مما جعلهم ينتشرون في شمال أفريقيا (المغرب العربي بالذات)، وإيطاليا وتركيا وبلغاريا وسوريا ومصر وبلاد أخرى. وقد اشتق هذا الاسم من كلمة المارانوس وهي الكلمة العبرية البديلة لكلمة أسبانيا.

وقد استوعب هذا المصطلح كل اليهود الشرقيين بمن فيهم يهود أفريقيا وآسيا والهند. وتشكل هذه الطائفة مجتمع المواطنين من الدرجة الثانية، أصحاب المهن والحرف الأدنى، باختصارهم شغالة المجتمع وعمله.

الثانى: الاشكينازيم (٤٨) 'Ashkenazim

وهم من طائفة اليهود الذين سكنوا شرق أوروبا وانتشروا فى روسيا وغيرها من الدول الأوروبية. وبعض هؤلاء وصلوا إلى فلسطين منذ أيام الحكم الرومانى، واستوطنوا قبل موجة الهجرة الكبرى فى الخمسينيات، وأصبحوا يشكلون غالبية السكان، خاصة بعد تزايد الهجرات الروسية. وتحدث هذه الطائفة اللغة اليديشية، ويمثلون مجتمع الصفوة فى اسرائيل، ويتمتعون بميزات واضحة، إذ إنهم يشكلون مراكز اتخاذ القرار ويتولون المناصب الحساسة فى الدولة.

إن هذا الخليط من البشر قد قلل من فرصة انصهار افراد الشعب، لاسيما وأن اليهود عاشوا بين شعوب عديدة كجاليات أو كمواطنين، وكانوا مزدوجى الشخصية، اذ عليهم ان يتقنوا لغة الدولة التى يعيشون فيها، كما كان عليهم أيضاً أن يحبوا فى تراثهم الدينى على الأقل، بارتياح المعبد (الكنيس) ليصلوا كل ليلة سبت وفق الطقوس التى تفرضها الديانة اليهودية، ولغة عبرية قديمة، لغة التوراة.

إذن اللغة العبرية فى هذه الحالة، لغة مناسبات، ويقتصر استخدامها فى المعبد والمنزل ومع الجيران داخل الجيتو، ولذلك فإن اليهودى يتحدث فى معظم أوقاته لغة الدولة التى يعيش فيها، مما جعل اللغة العبرية فى المرتبة الثانية.

هذه المشكلة انتقلت بمرمتها إلى اسرائيل، فنشأت تجمعات سكانية على أساس اللغة، خاصة فى المراحل الاولى من الهجرة، فكانت اللغة سبباً فى تجمع أفراد الشعب، بل بدا التعصب واضحاً، إذا ما وقعت بعض الحوادث، حيث يسارع كل جانب إلى مساندة من يتحدث لفته وينتصر له. وهكذا أصبحت اللغة والجنسية السابقة أوثق من علاقة القريبى.

ولما شعرت اسرائيل أن رابطة الدين وحدها لا تكفى لصبور واندماج المهاجرين، أسرعَت إلى إحياء اللغة العبرية فى محاولة لفرضها كلفة قومية، مع إحياء الماضى بذكرياته وأساطيره، وبعث التقاليد والعادات اليهودية الاصلية حتى يتحقق العامل المشترك.

هوامش المقدمة

- ١- تعتمد بصفة أساسية في مادة هذه الجزئية على المراجع الآتية :
 - أ- عبد الوهاب المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، القاهرة.
 - ب- عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجية الصهيونية، سلسلة عالم المعرفة، القسم الأول، العددان، ٦٠، ٦١، الكويت، ١٩٨٢، ١٩٨٣.
 - ج- رشاد عبد الله الشامي، الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٢، الكويت، ١٩٨٦.
 - د- حلمي محمد نجم، أحمد محمد صقري، الصهيونية: ماضيها وحاضرها، سلسلة كتب قومية، العدد ١٩٥، دار القومية للطباعة والنشر.
- هـ- بريس نوترين، قاموس موجز للمصطلحات السياسية، دار نشر وكالة أنباء نوفوستي، موسكو، ١٩٨٢.
- و- Avraham Levi, Basi Guide to Israel, Harper and Row publisher, Inc, Israel, 1979.
- ز- الكتاب المقدس (المهد القديم والمهد الجديد)، القاهرة، ١٩٦٣.
- ح- مارتين مونو، إسرائيل كما رأيتها، ترجمة حلمي طومسون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.
- ط- فتحي الأبياري، الصهيونية، العدد ١٣ من سلسلة كتابك، دار المعارف، ١٩٧٧.
- ك- أنيس منصور، الصابرا، المكتب المصري الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٤.
- ل- ولي بيرلانت، قصة الحضارة، الجزء الثالث من المجلد الرابع، العدد ١٤- عصر الإيمان، ترجمة محمد بدران، الإدارة الثقافية - جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
- م- عبد الوهاب كيالي، الكيبوتز أو المزارع الجماعية في إسرائيل، العدد الرابع من دراسات فلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٦٦.
- ن- سناء عبد الحليم حسين مسيري، الجيتو اليهودي، دراسة لنشأته وأثره، رسالة ماجستير غير منشورة- جامعة عين شمس.
- ف - د. سعد الدين السيد صالح، العقيدة اليهودية وخطرها على الإنسانية، دار الصفا للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.
- ع- قدرى حنفى، الإسرائيليون.. من هم؟ القاهرة ١٩٨٣ (يعون اسم ناشر) .
- ٢- هناك خلاف حول هذا التاريخ، إذ أن رأيا يقول إن الهجرة قد تمت عام ١٩٢٣ ق.م، وقال آخرون إنها في عام ٢٠٠٠ ق.م.
- ٣- كان اسمه أبرام ثم تغير الاسم إلى إبراهيم ومعناه أبو جشهور أمم (أما أنا فهو ذا عهدى ملك وتكون أبا لجمهور من الأمم، فلا يدعى اسمك بعد أبرام بل يكون اسمك إبراهيم لأنى أجعلك أبا لجمهور من الأمم (سفر التكوين، الإصحاح السابع عشر، الآيتان الرابعة والخامسة).
- ٤- سفر التكوين، الإصحاح الحادى عشر، الآية الواحدة والثلاثون.
- ٥- «فقال الله، بل مباركة امرأتك تلد لك ابنا وتدعو اسمه اسمحق (سفر التكوين، الإصحاح السابع عشر، الآية التاسعة عشرة).

- ٦- جمال حمدان - اليهود، انثروبولوجيا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ١٦٩، ١٩٦٧، ص ٨.
- ٧- نسبة إلى يهوذا بن يعقوب. وقد قامت بعد أن انشقت مملكة سليمان إلى مملكتين يهوذا في الجنوب ومملكة إسرائيل في الشمال. كان ذلك عام ٩٢٢ ق-م. وزالت هذه المملكة عام ٨٦ هـ ق-م أي أنها استمرت ثلاثمائة وسبعة وثلاثين عاماً. اتخذ ملوك هذه المملكة من أورشليم عاصمة للحكم، أما مملكة إسرائيل فقد استمرت من عام ٩٢٢ إلى ٧٢٢ ق. م أي مائتين وسنة واحدة، وقد اتخذ حكامها مدينة شكيم (نابلس) عاصمة لهم وحكمها يريعام بن نباط.
- ٨- د. أحمد شلبي، اليهودية، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨، ص ٩٧.
- ٩- قامت عام ٩٢٢ ق-م واستمرت حتى عام ٧٢٢ ق-م، وقد حكمها يريعام بن نباط. كانت عاصمتها مدينة شكيم (نابلس)، ولما كان حاكمها قد لجأ إلى مصر بعد ثورته على سليمان، فقد وضع ثقله بفترة نفيه، فلمر بحياة البقر وتقليسه، والحج إليها بدلاً من هيكلم سليمان في أورشليم. في عام ٧٤٥ ق-م امتنع الإسرائيليون عن دفع الجزية لأشور، وتحالفوا مع فرعون مصر ضد الأشوريين، فهاجم الأشوريون المملكة وغنموا العاصمة السامرة (سبسطة) وسبوا قادتها، وأنهوا وجود المملكة بالكامل.
- ١٠- فكرة ودعوة سياسية ظهرت في عصر القوميات الأوروبية لتتألى بوجود مشكلة يهودية قومية وسياسية قائمة بذاتها وتحتاج إلى حل.
- ١١- د. فؤاد حسن، على، التوراة الهيروغليفية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون سنة الطبع.
- ١٢- المرجع السابق، ص ٤-٥.
- ١٣- المرجع السابق، ص ٥.
- ١٤- العدد ١٢، ص ٣.
- ١٥- نشية ١١، ص ٣.
- ١٦- د. فؤاد حسن، التوراة الهيروغليفية، (مرجع سبق ذكره)، ص ٤٤.
- ١٧- المرجع السابق، ص ٥٩.
- ١٨- روهانج، الكنز المرسود في قواعد التلمود، ترجمة يوسف حنا نصر، المعارف، القاهرة، ١٨٩٩، ص ٦٧.
- ١٩- التلمود، ص ٢٥.
- ٢٠- روهانج، الكنز المرسود في قواعد التلمود، (مرجع سبق ذكره).
- ٢١- د. محمود رجب، الاغتراب، سيرة مصطلح، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، القاهرة، ص ٣٦.
- ٢٢- طرح جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) الفكرة في القرن الثامن عشر، وقد قال توماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) بهذه النظرية في منتصف القرن السابع عشر، وركز أبحاثه حول ما أسماه مادة المجتمع وصورته وقوته، بهدف إرساء فلسفة اجتماعية، وفي رأيه أن الإنسان بطبعه يميل دائماً بفريضة وعظه إلى إنشاء جماعة سياسية مطلقة هي المجتمع ذاته على أساس التعاقد الحر، إذ يتخلى كل فرد في المجتمع بإرادته، وفق هذا العقد، عن حقه في أن يحكم نفسه، ويتنازل لآخر أو لآخرين كي يقوموا بذلك، فيصبح الآخر أو الآخرون هم أصحاب السلطة والسيادة.
- ٢٣- رجب، الاغتراب، سيرة مصطلح، المرجع السابق، ص ١٠٢.
- ٢٤- المرجع السابق، ص ١٢.
- ٢٥- د. مجدى وهب، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤، ص ٩.

٢٦- د. مجدى وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢١.

٢٧- Goyim وهو مصطلح عبرى يطلق على الأمم غير اليهودية.

٢٨- سفر التكوين :

أ- الإصحاح الثاني عشر، الآية العاشرة: «وحدث جوع في الأرض، فالتفت أبرام إلى مصر ليتغرب هناك».

ب- الإصحاح الخامس عشر، الآية الثالثة عشرة «فقال لأبرام اعلم يقينا أن تلك سيكون غريبا في أرض ليست لهم.. الخ».

ج- الإصحاح التاسع عشر الآية التاسعة :- «ثم قالوا لو جاء هذا الإنسان ليتغرب.. الخ».

د- الإصحاح العشرون الآية الأولى : «وانتقل إبراهيم من هناك إلى أرض الجنوب ويمكن بين قادش وشور وتغرب.. الخ».

٢٩- تشتت الشعب اليهودي ثلاث مرات :

الأولى: الشتات أو الأسر البابلي : وقد تم ما بين أعوام ٥٨٦ - ٥٣٨ ق. م وفيه نقل سرجون يهود السامرة من أبناء القبائل العشر إلى بابل وأسكن مكانهم بعض الأسرى من البلاد التي غزاها، ثم نقل نبو خنتصر أغلبية اليهود كاسرى إلى بابل. الثانية : الشتات الهلني، وقد بدأ بفتح الاسكندر الأكبر واستمر مع السلوقيين والبطالسة ثم البيزنطيين، وكانت هذه المرة نحو الغرب، مصر وسوريا وآسيا الصغرى والبلقان وسواحل البحر الأسود الشمالية.

الثالثة : الشتات الروماني وكان عام ٧٠ م ، وقد بدأ مع الثورة المكيبية، واكتمل مع الفتح الروماني. وقد خربوا أورشليم والهيكل وأبادوا اليهود. في مدينة عام ٧٠م (كان ذلك في زمن تيتوس)، وفي عام ١٣٥م قام بقايا اليهود بثورة انتهت بمدينة نهائية على يد غاليريان (جمال حمدان، مرجع سبق ذكره)، ص ١٤ - ١٩.

٣٠- د. محمود خليفة حسن أحمد، دراسات في تاريخ وحضارة الشعوب السامية القديمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٩٦ - ١٩٨.

٣١- وهي حركة أخذت اسمها من الأحرف الأولى لجملة عبرية وردت في التوراة تقول «يا بيت يعقوب تعال ولنمش». وقد بدأت هذه الحركة عام ١٨٧٨، كان روادها مهاجرين من أوروبا الشرقية وأقاموا موشافا في ريشون لي زيون. وقد حددت الحركة مهمة هذه المستعمرات وأهدافها بوضوح، وتمثلت الأهداف في البحث القومي والروحي والسياسي والاقتصادي للشعب اليهودي في سروري وأرض إسرائيل (إبراهيم المايد - الكوشاف- القرى التعاونية في إسرائيل ، سلسلة دراسات فلسطينية، العدد ٢٦، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، فبراير ١٩٦٨، ص ٤٠).

٣٢- شيفرات أجودات أخيم ليكافينم موشافوت يارتس هاتزفي- المرجع السابق، ص ٤١.

٣٣- Aharon David Gordon (١٨٥٦- ١٩٢٢) وهو فيلسوف صهيوني، وأحد أعمدة الاستيطان في فلسطين، ولد في أوكرانيا، ونشأ في بيئة زراعية، تلقى علومه الدينية ثم عمل محاميا حتى عام ١٩٠٣. انضم إلى جماعة أحياء صهيون، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٤ ليصل في المستوطنات اليهودية. وكان من أشد المعارضين لاتحاد العمل ولعمال صهيون. أهم أفكاره :

أ- كان يقصد العمل ، لذا نادى بمبدأ دين العمل Dal Ha- Avodah، ويرى أن العمل ظاهرة خلقة بقيمة عليا.

ب- نادى بالاكثفاء الذاتي عن طريق العمل والعيش عيشة طبيعية في بلاده الطبيعية، وممارسة الحياة الطبيعية، (العمل اليدوي والجسدي) إذ أن العمل يقيم رابطة بين الإنسان والأرض.

٣٤- أخذنا هذه السطور عن ترجمة لقوالب الأجنبية الواردة في كتاب : د. قسرى حفني، الإسرائيليون.. من هم؟ بدون اسم ناشر ولا تاريخ نشر ص ٣٠٦ - ٣٠٣.

٣٥- A) M. E. Spiro, The Sabras and zionism, Social problems, Vol 5. 1957, p.100- 110.

B) M. E. Spiro, Children of the kibbutz, Schooken books, New York, 1965.

٣٦- Gerald Caplan, Clinical observations on the emotional life of children in communal settle-
ment of Israel.

Ibid, p. 425 -٣٧

٣٨- حفي، الإسرائيليون، من هم، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦١.

٣٩- المرجع السابق، ص ٣٦٢.

٤٠- حفي، الإسرائيليون... من هم، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٨.

٤١- حفي، الإسرائيليون... من هم مرجع سبق ذكره، ص ٣١٠ - ٣١٢.

٤٢- المرجع السابق، ص ٣١٣.

٤٣- وهو الامتداد الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، ويقع بين شبه جزيرة اليونان وساحل الأناضول، يصله بوزان الفرينيل
ببحر مرمرة ومن ثم بالبحر الأسود (أحمد عليا الله، دائرة المعارف الحديثة، الانجلو المصرية، ج ١، القاهرة ص ٢٢٣).

٤٤- وهي تحريف لكلمة لاتين. وتتكون مفرداتها من إسبانية العصور الوسطى ممزجة باللفة العبرية والتركية، وبعض كلمات
برتغالية. تكتب بالإنجليزية عبرية، وهي أخذت في الانقراض بسبب سيطرة العبرية على يهود العالم. (المسيحي، مرجع سبق
ذكره، ص ٣٢٩).

٤٥- القرائون Karaites أى المتمسكون بالنصوص وهم طائفة يهودية أسسها عاز بن داود في العراق في أواخر القرن
الثامن. وهم يرون أن العهد القديم أى النص المكتوب هو الأساس في الديانة اليهودية. ونقنوا تقاليده الماخامية. وإن
التزامهم الصارم والمتزم بال تفسير العرفى التوراة أدى إلى جمودهم وتخلفهم مما جعلهم ينفصلون منذ القرن ١٢ عن
باقي اليهود - المرجع السابق، ص ٢٩٣.

٤٦- يوم كييبور Yom kippur أو عيد الغفران أو الكفارة أو سبت الأسبات، وهو من الأعياد الكبرى عند اليهود ويحل في
اليوم العاشر من الشهر اليهودي Tishri (أى سبتمبر أو أكتوبر). إنه اليوم الأخير من أيام التوبة والتدم العشرة، وله
طقوسه وشعائره في التقويم اليهودي.

من الأمور المتعارف عليها في الشريعة اليهودية أن الإنسان اليهودي الذى لم يكن صالحاً بالدرجة الكافية في رأس السنة
تسجل خطايها في سجل الحياة، ولكن الرب يعطيه فرصة لتدارك هذا الخطأ خلال عشرة أيام تقوية والصلاة طلباً للمغفر
وعمل الطيبات قبل حلول يوم الغفران الذى يتقرر فيه مصير هذا الإنسان، ومن معالم هذا اليوم، الصيام طوال اليوم
والصلاة.

شعائر هذا العيد :

إن شعائر هذا اليوم تبدأ قبل غروب شمس اليوم التاسع من الشهر العبري Tishri وتستمر حتى غروب شمس اليوم
العاشر من ذات الشهر. وعلى كل يهودي أن يتناول وجبته قبل الغروب ثم يصوم، وتشعل رية البيت للشموع بعد صلاة
خاصة بهذا اليوم، ويبارك رب الأسرة زوجته والأولاد قبل ذهابهم إلى الكنيس. أهم هذه الشعائر والصلوات :

١- الكل يقسم kol Nidre ويتم هذه الصلاة قبل غروب شمس اليوم السابق على يوم عيد الغفران، إذ يرسل الماخام هذه
الصلاة وحوله مجموعة من كبار السن، ويحملون لفائف التوراة. هذه الصلاة هي إعلان صريح بأن كل ما قطعته الإنسان

على نفسه من وعود سيتحقق في العالم التالي وأنه سيتجنب أخطائه.

٢- لتسمع صراخنا Shema Kolenu . تنلى هذه الصلاة مع نهاية شعائر الاحتفال بيوم الغفران، حيث يسأل اليهود الرب أن يكون دائما معهم وإلى جانبهم.

٣- من أجل الضيقة Al chet تنلى هذه الصلاة أيضا مع نهاية شعائر العيد، حيث يعبد اليهود الخطايا التي يطلبون من الله غفرانها لهم.

٤- إن من واجبتنا التسبب بحدك Aleinu Leshabech تعتبر هذه الصلاة ختاما للصلوات الثلاث ولها مكانتها الخاص في صلاة ال Musaf في يوم الغفران. فعندما يكرر المثل هذه الصلاة بصوت عال، يركع على الأرض ويعلن أن الرب هو ملك الملوك، وأنه المبارك المقدس. ثم يقف على قدميه مرة أخرى ويستكمل الصلاة.

٥- لأننا شعبك المختار Kee Amecha وهي صلاة يسأل فيها اليهود الرب أن يغفر لهم خطاياهم فهم شعبه المختار وهو الإله والاب.

٦- الختام Neilah، هذه الصلاة في صلاة الختام في احتفالات عيد الغفران ووفق معتقدات اليهود أن أبواب السماء تكون مفتوحة في هذا اليوم لتستقبل صلواتهم المتطلة بالندم، وأن هذه السموات تطلق أبوابها بعد هذه الصلاة. إن التوراة تقرأ مرتين في يوم الغفران، الأولى بعد Shacharith ثم مرة أخرى عند صلاة Mincha ففي الصباح يقرأ اليهود سفر اللاويين حيث فيه وصف للشعائر ويتولى الماخام الأكبر قراءته في الكنيس.

أما في صلاة Mincha فهم يرتلون من إصحاحات سفر اللاويين المتطلة بالأقارب الذين يجوز الزواج منهم والذين لا يجوز ، هذه التحذيرات تنبه اليهودي إلى عدم ارتكاب الجور اللا أخلاقية التي سبق وأن ارتكبها البعش من الشعوب اليهودي في أرض إسرائيل، كما يقرأ اليهود عن الرسول يونس Jonah الذي أرسل كي يخبر أهل Nineveh المدينة الشريرة في آشور Assuria بأنها ستدمر لكثرة ما بها من خطايا وأثام. ركب يونس قاريا حتى لا يؤدي مهمته. هبط عاصمة شديدة وسقط يونس في الماء وابتلعته حوت ثم عاد إلى الحياة مرة أخرى، وبذلك يتحقق يونس أنه لا مهرب من الرب وإرادته ويفعل ما أمره الرب .

٤٧- جمال حمدان ، اليهود انثروبولوجيا - مرجع سبق ذكره - ص ٢٥.

٤٨- نسبة إلى انتسابهم المزعوم إلى اسكتانيم حفيد يافث بن نوح - سفر التكوين، الاصحاح العاشر، الآية رقم ٢.

الفصل الأول

المسرحية اليهودية بين الواقع والنظرية

مقدمة :

فى هذا الفصل نواصل مسيرتنا نحو سبر أغوار المسرح اليهودى عبر الغوص فى روافده المغذية، مستطلعين أفكاره من خلال مجموعة من مفكره ومؤلفيه حتى نتيقن من أهدافه وسياسته. وعلى ذلك فإن هذا الفصل سيخصص لمجموعة من أهم الآراء التى ساقها البعض حول الموضوع، كما تناقش مصادر المسرحية العبرية ونشأتها. اختلفت الآراء حول البداية الحقيقية للمسرحية اليهودية، وحول هويتها، هذا الخلاف حكمته الأهداف، إذ سعت الجماعة اليهودية من ورائه إلى تأكيد وتأسيس تفوقها فى هذا اللون من الفن. إن الهدف واضح وصريح : استتبات ماض بعيد لجموع الشتات، واصطناع جذور مزيفة يتباهون بها على العالم. إن من بين الآراء ما هو منصف حقاً، وعلمى، وبينها أيضاً آراء تعصبية شيفونية.

الرأى الأول :

يقول الدكتور زئيف رافيف Zeev Raviv الأستاذ بجامعة تل أبيب : «المسرح الاسرائيلى بمعناه الحقيقى لم يظهر إلا مع دولة إسرائيل فى مايو سنة ١٩٤٨». هذا الرأى رغم صحته يرفضه الإسرائيليون المتعصبون، وحجتهم فى رفضه أنه يُحد المسرح اليهودى بحدود إقليمية وزمنية تجعله حديث النشأة، مما يهدم دعوامه وادعاءهم بأن جذور المسرح اليهودى ممتدة فى بطن التاريخ لآلاف السنين، وأن الثقافة اليهودية هى أم الثقافات، وحضارتهم أصل جميع الحضارات .

الرأى الثانى :

المسرحية اليهودية هى كل مسرحية كتبت باللغة العبرية أو إحدى مشتقاتها. وأصحاب هذا الرأى لا يعترفون بأية حدود إقليمية أو زمنية، وجعلوا من الحد اللغوى أساساً . وعلى ذلك فإن كل ما كتب باللغة العبرية واليديدية أو الأسبغيرية، مسرح يهودى وحجتهم

فى ذلك ثراء التراث المسرحى اليهودى واتساع الرقعة التى يحتلها لتشمل العديد من الكتاب اليهود الذين لهم تاريخهم الفنى أمثال :

١- يهودا بن يتسحاق دى سومو (١٥٢٧-١٥٩٢)

وقد اشتهر باسم ليون ابيرودى سومى.

٢- رابى موشيه زاكوت (١٦٣٠ - ١٦٩٧).

٣- جوزيف بنيكو بيلافيجا (١٦٥٠ - ١٧٠٣).

٤- جاكوب اولو (١٦٩٠ - ١٧٥٥).

٥- رابى موشيه حايم لوتساقو (١٧٠٧ - ١٧٤٦).

٦- شالوم كوهين (١٧٢٢ - ١٨٤٥).

٧- أهرون هليلى (١٧٥٤ - ١٨٣٥).

٨- اسحق أوجيل (١٧٥٦ - ١٨٣٥).

٩- صامويل رومانيلى (١٧٥٧ - ١٨١٤).

١٠- اسرائيل إكسيتفيلد (١٨٦٨ - ١٩٧٥).

١١- مناحم مينديل بريسيلو (١٧٦٠ - ١٨٢٧).

١٢- جوزيف بيدرمان (١٨٠٠ -).

١٣- سولومون أتينجير (١٨٠٣ - ١٨٥٦).

١٤- ابراهام بيرجوتلوبير (١٨١١ - ١٨٩٩).

١٥- لودفيج ليفينسوهن (١٨٤٢ - ١٩٠٤).

١٦- جوزيف لاتينر (١٨٣٥ - ١٩٣٥).

١٧- اسرائيل زانجويل (١٨٦٤ - ١٩٣٦).

١٨- الكسندر جـرناخ (١٨٩٠ - ١٩٤٥).

الرأى الثالث :

يخالف الرأيين السابقين إذ يدعى أن المسرح اليهودى قديم قدم الدين نفسه، بل وترجع نشأته إلى وقت اكتمال نزول التوراة. وحجة هؤلاء أن الشعائر الدينية المقررة للعبادة، والترانيم التى يتلوها قائد الجوقة فى الكنيس الذى يسمى المرتل^(١) Cantor، بل وبعض أسفار التوراة مثل نشيد الانشاد وقصة استير- مصاغة صياغة درامية.

ويرد أصحاب الرأى المعارض لهذا الرأى وعلى رأسهم أ. هاريس بأن المسرحية بصفة

عامة أمر ليس طبيعياً ولا فطرياً بالنسبة لليهود، ويستشهد على نحض الرأي بما جاء فى سفر التثنية، الإصحاح الثانى والعشرين صفحة ٣١٢ من التوراة الوصية الخامسة، «لا يكن متاع رجل على امرأة، ولا يلبس رجل ثوب امرأة لأن كل من يعمل ذلك مكروه لدى الرب إلهك». بل وقالوا إن المقارنة بين المسرحية الأولى والشعائر الدينية المقررة لعبادة الوثن يمكن أن تكون دليلاً قوياً ضد نشأة المسرح اليهودى.

الرأى الرابع :

عند التعرض بالدراسة للمسرح اليهودى، لا يمكن الفصل بين قديمه وحديثه، وبين ما كتب بالعبرية أو اليبدية أو الأسعبرية أو حتى بأى لغة من اللغات الحية، لأن كل ما يكتبه أى يهودى، إنما يحمل أفكاراً يهودية. وينطبق هذا القول على الكاتب الإنجليزى الجنسية إسرائيل زانجويل Israel Zangwill^(٢) (١٨٦٤ - ١٩٢٩)، والكاتب الهولندى الأصل، الألمانى الجنسية الكسندر جرانوفسكى Alexander Granovsky^(٣).

مصادر المسرحية اليهودية ونشأتها :

هناك مصدران كان لهما أكبر الأثر فى نشأة المسرحية اليهودية:

أولاً: الاحتفالات الدينية ومسرحيات بوريم : Purim

كانت الاحتفالات الدينية تقام فى مناسبات دينية، مثل يوم بوريم Purim أى الاقتراع أو (المسخرة)، وهو أحد الأعياد التى يقيمها اليهود دائماً خلال شهر مارس لإحياء أحداث قديمة فى كتاب استير، وتصور حياة اليهود واضطهادهم فى العصور الوسطى، وتستند إلى نصوص بابلية وفارسية.

جاءت هذه القصة فى صفحة ٧٧٩ من التوراة، وقد قسمت إلى عشرة إصحاحات، ويتلخص فى أن الملك احشيشروش أو أكرسيس Akasuerus كان حاكماً لفارس ومائة وعشرين بلداً آخر فى الفترة من ٤٥٠ - ٣٥٠ ق.م، وأن اليهود كانوا ضمن شعوب هذه البلاد التابعة له، وكان الحاكم واحداً من أقوى الحكام وقتها، ولكنه كان يقضى وقته بين لهو وسرور، ويعيش حياة طرؤية وبهيجة، إذ يقوم فى كل ليلة حفل سمر وشراب لأصدقائه. فى إحدى هذه الاحتفالات دعا رجال قصره وجيشه وطلب من زوجته الملكة فشتى Vashti أن ترقص أمام هذا الجمع ليرى هؤلاء جمالها، ولما كانت العادة قد جرت ألا ترقص الملكة أمام أحد غير زوجها، فقد رفضت دعوة الملك مما أثارة وقرر التخلص منها وعقابها خشية أن تحزن نساء القصر جنوها. وأشار عليه مستشاره أن يتزوج بغيرها، ويخلع عنها نعمة الملك.

وبالفعل أعلن احشيروش عن مسابقة بين جميلات نولته لينتقى إحداهن ملكة وزوجة له. وفى يوم الاختيار، وقع بصر الملك على إحدى المتقدمات، فانتقاها، كانت هى هاداسا Hadassah أو استير Esther، وهى فتاة يهودية وابنة عم القائد اليهودى مورديخاى Mordecai بن يائير بن شمعى بن قيس. أوصى مورديخاى ابنه عمه ألا تخبر الملك عن هويتها وأنها يهودية الديانة.

عين الوزير هامان بن همدانا الأجاجى وزيرا أول. وكانت له خطوة عند الملك، فأمر بأن يسجد الناس له وينحنوا ويحشوا أمامه. كان هامان هذا يكره اليهود، خاصة قائداهم مورديخاى لأن هذا القائد رفض الامتثال لأمر الملك فلم ينحن أبدا لهامان.

خطط هامان وزوجته زرش Zeresh وأصدقائهما للتخلص من كل اليهود فى المملكة. انتهب هامان الفرصة وطلب من الملك المخمر التمل إصدار مرسوم موقع منه يسمح فيه لهامان بقتل كل يهودى يعيش على أرض الدولة، وأخذ يفرى الملك، وعرض عليه أن يدفع عشرة آلاف وزنه فضة مقابل حصوله على إذن الملك وخاتمه والتفويض بالإبادة وظل على هذا الحال طويلاً، يبذل كل الجهد ويوغر صدر الملك ضد اليهود ويحرضه عليهم بوصفهم خونة وعملاء.

يوما ما سمع مورديخاى اثنين من أصدقاء هامان وهما يتحدثان عن أفضل الطرق والوسائل لقتل الملك احشيروش، فأسرع بإبلاغ صديقه هارفونا Harvonah وهو أحد ضباط الملك بما سمع، فقبض على المتأمرين، وسجل صنيع مورديخاى كعمل نبيل فى تاريخ ملوك فارس.

فى إحدى الليالى، انتاب الملك احشيروش قلق أقض مضجعه، فأمر خدومه بإحضار كتاب التاريخ ليقرأ ما فيه ويتسلى، كانت أولى الصفحات التى قرأها هى الصفحة التى سجل فيها ما قام مورديخاى من عمل. سأل من حوله من رجال الحاشية إذا كان هذا الرجل قد حصل على مكافأة أم لا، وكانت الإجابة بلا، فطلب الملك حضور هامان، فحضر على عجل. سأل الملك، كيف لى أن أكافى رجلاً أحبه جداً؟

فكر هامان فى السؤال، واعتقد أنه هو المقصود بهذا السؤال، فنجاب الملك مقترحاً، أن يلبس هذا الرجل الملابس الملكية، ويركب حصان الملك، ويسير موكبه فى طرقات وشوارع شوشان Shushan، وينادى المنادى أن هذا الرجل من أحب الناس للملك. طلب الملك من هامان البخل إلى الغرفة المجاورة، وفيها يجد الرجل الذى يستحق هذا الشرف،

والمقصود بالتكريم. نزلت إجابة الملك على هامان كالصاعقة، إذ لم يكن يتوقع أن هناك أحداً غيره سينال هذا الشرف، واندھش مما قاله الملك، وزادت دهشته عندما رأى الرجل، لقد كان عدوه اللدود موريدخاي .

وأسقط في يده، إذ أن أمر الملك لا بد وأن ينفذ، وبالفعل بدأت المراسم وسار الموكب في شوارع المدينة ونادى المنادي، وعندما مر الموكب أمام منزل هامان، أطلقت زوجته زرش Zeresh من النافذة لتمتع نظرها بالموكب اعتقاداً منها بأن المحتفى به هو زوجها هامان، فمن غيره في هذه المملكة أجدر منه، وقد هبّ الفرح لها أن من يقود الحصان هو المدعو موريدخاي، فأسرعت إلى الداخل، وأحضرت مئاة قذرة صبتها على رأس ذلك القابض على مقود الحصان. وعندما دقت النظر، وجدت أن موريدخاي هو الذي يمتطي ظهر الحصان، أما زوجها هامان فهو القابض على المقود.

بعد أن انتهى هذا الاحتفال، قرر هامان الإسراع في تنفيذ الخطة المتفق عليها، وإبادة كل يهود المملكة وعلى رأسهم موريدخاي أسوأ أعدائه، وحدد يوم ١٣ من آذار (مارس) موعداً للمجزرة، خاصة بعد أن حصل على موافقة الملك ومباركته للأمر.

ما أن وصل النبا إلى موريدخاي حتى أسرع يستحث استير في الاتصال بالملك تطلب منه الرحمة لشعبها وبذلك يضرب خطة هامان ويفسد تدبيره. ردت استير على رسالة موريدخاي برسالة تطلب فيها منه ومن كافة اليهود الصوم والصلاة ثلاثة أيام، وأنها ستقبل ذات الشيء قبل أن تفتح الملك في الأمر.

كان الملك قد أصدر أوامره بالآي يدخل عليه أحد خلوته مالم يستدعه، ومن يخالف هذا الأمر يقتل. بعد أيام الصيام الثلاث تزينت استير لمرور الوقت وقررت الدخول إلى الملك، وطلبت منه دعوة وزيره هامان إلى وليمة تعدها هي. سرّ هامان بهذه الدعوة، واستجاب لها، ثم دعت استير لوليمة أخرى في اليوم التالي، وفي ذلك اليوم كشفت للملك وهامان عن هويتهما اليهودية، وطرحت تدبير هامان وما انتوى عليه. غضب الملك وترك الغرفة، فقام هامان يتوسل لاستير، ولما عاد الملك وجد هامان ويتدبير من استير بالقرب من سريره وإلى جوارها، فازداد غضبه وأمر بشنق هامان وأولاده العشرة وتابعيه على ذات المشنقة التي أعدّها هامان لصلب موريدخاي.

انتهزت استير الفرصة وطلبت من الملك تعيين موريدخاي الذي أنقذ حياته من قبل وزيراً خلفاً لهامان. وكان لها ما أرادت. فُرسل موريدخاي واستير رسائل إلى كل بقعة في

المملكة ولكل يهودي، وختموها بخاتم الملك. وكان مضمون الرسالة:
«اجتمعوا ودافعوا عن انفسكم، وأهلكوا وأبيدوا قوة كل شعب يقف ضدكم، حتى
الأطفال والنساء في يوم واحد هو الثالث عشر من الشهر الثاني آذار».

نقذ اليهود الوصية بقوة، ويقول الإصحاح التاسع عن ذلك:
«فضرب اليهود جميع أعدائهم ضربة سيف وقتل وهلاك، وعملوا بمبغضهم ما أرادوا،
وكان جملة ما قتلوا في أنحاء المملكة خمسة وسبعين ألفاً».

حملت الرسالة ضمن ما حملت من تعليمات، أن يحتفل اليهود باليوم الرابع عشر من
آذار كعيد لنجاة الأمة اليهودية من شر المكينة التي دبرها لهم هامان ورجاله، وأن يكون
ذلك العيد عيد شرب وعطايا للفقراء، وسمى هذا اليوم بالبوريم^(٤).

هذه القصة كانت حجر الزاوية لكل من يكتب المسرحية اليهودية، فعلى سبيل المثال
نقلها بعض الانجليز إلى ألمانيا وطُبعت عام ١٦٤٠، ثم ظهرت في قالب مسرحي في فبراير
عام ١٦١٩ بقلم كل من سولون أسكو Solomon Usque ولازارا جراتيانو Lazara
Gratiano عام ١٥٦٧، ثم ظهرت عام ١٦٩٩ في ليند مسرحية فكاهية في ذات الموضوع
ولكن مجهولة المؤلف تحت اسم «كوميديا مؤلفة لقصة هامان مع مورداخاي»، ثم قدمت في
مدينة فرانكفورت في ألمانيا عام ١٧٠٨ باسم «أحشيشروش».

ومسرحيات بوريم، نوع من المسرحيات المرتجلة، تتسم بطابع التسلية وتشمل كل ألوان
اللهر والمساخر المضحكة. بدأت هذه المسرحيات في فرنسا وألمانيا في بداية القرن الرابع
عشر مستمدة أصولها من الأغاني المرتجلة والحفلات التنكرية، التي يقدمها المهرجون
المنتكرون ليجسدوا شخصيات قصة أستير، وقد لقي هؤلاء المهرجون في البداية معارضة
السلطات الدينية، ثم سمح لهم بشرط أن لا يتجاوزوا حدود الحشمة واللياقة.

كانت معظم هذه المسرحيات من فصل واحد، تجمع ما بين الشعر والنثر، وتقدم بصورة
غنائية، ويتخللها فاصل مضحك، شخصياته تتخذ هيئات وأشكالاً مختلفة، كحاخام أو
صيدلي أو مولدات أو شياطين، بالإضافة إلى تقديم بعض الرقصات الإيمائية مع انشاد
جوقة المغنين الذين يقصون على المتفرجين قصة خلاص ونجاة بني إسرائيل.

ورغم أن الحوار كان مرتجلاً تماماً، إلا أنه يعتمد بصفة أساسية على ما جاء في
التوراة من قصص، مثل قصة بيع يوسف، أو داود وجوليات، بل امتد التناول إلى حياة
النبي موسى نفسه.

ورغم أن هذه المسرحيات كانت بدائية -إلا أنها تضمنت بعض الإمكانيات الدرامية.

ثانياً: احتفالات وطقوس الزواج :

وهي احتفالات تقيمها الأسر ابتهاجاً بزواج أبنائها، وقد كانت عبارة عن رقصات تنكرية لتسلية المدعوين، ثم أضيف إليها فيما بعد مشاهد مسرحية جيدة السبك، محبوبة النسيج، متعددة الموضوعات، يدور حوارها بين شخصيات تنكرية أيضاً. ومع مرور الزمن أصبح إعداد وإلقاء هذه المشاهد حرفة أو مهنة متوارثة تحترفها طائفة سمت نفسها Lets وهم مهرجون ومضحكون يسمونهم Marshalik، وكانت هذه المشاهد تسمى فى البلاد الناطقة باللغة السلافية باسم Badkhn، ونحن فى مصر قد عاصرنا نوعاً من هذه الفكاهات التى كان يقدمها دوالى اليهودى، وسيد قشطة وسلطان والفار...الخ.

مما سبق وبدراسة نوعية المشاهد التى قدمت، يمكن أن نستخلص بعض النقاط

الهامة :-

١- رغم اختلاف القصص فى المشاهد المسرحية إلا أنها تركز على موضوع واحد بذاته، وهو أن رجلاً واحداً ضعيفاً يسأله الرب فى حربه مع أعدائه فينتصر عليهم.

٢- غالباً ما يكون المهرج أو المسلى الذى يقدم المشاهد المسرحية فى بوريم قد عمل شاعراً أو منشدًا أو درس العلوم الدينية حيث تساعده هذه الدراسة على تقديم مقطوعات منتقاة من أسفار التوراة، لذا يسمى حاخام بوريم.

٣- نلمح من خلال تنوع الموضوعات، العقلية الإسرائيلية وما يسيطر عليها من أفكار استعمارية فضحت أطماع اليهودية، وعلى سبيل المثال فى مسرحية «بيع يوسف» تدور الأحداث حول قبر راحيل (وهو مكان معروف فى القدس) وهى تبدأ بمشهد اقتياد يوسف ليقع فى أسر العبودية، ولكن يوسف يتمكن من الهرب من النحاس، ليرتقى على قبر أمه ويبكى، فيسمع المشاهدون صوت الأم راحيل صائرا من القبر تطمئنه وتواسيه وتشجعه، وتطلب منه الذهاب إلى مصر دون خوف فسوف يصبح يوماً ملكاً عليها.

٤- نظراً لما اكتسبته هذه المشاهد من شعبية، فإن موضوعاتها تمثل الذخيرة الأساسية التى قام عليها المسرح البيدى، ومن بعده المسرح الإسرائيلى.

٥- تكثر فى هذه المشاهد الأغاني حول العريس والعروس والفوازير والألغاز والمحاكاة

التهكمية الساخرة.

٦- الاستعانة بالثورة كمتبع أساس لثل هذه المسرحيات لإضفاء نوع من الاحترام والقدسية على هذه الأعمال.

٧- مع مرور الوقت ساد هذه المسرحيات نوع من الابتذال والسوقية، وطمعت بالفاظ عامية بذيئة، مما دفع إلى قيام جمعية خاصة في القرن الثامن عشر، وفي ألمانيا بالذات، سميت نفسها جمعية «هسكالا»^(٥)، من أهدافها الأساسية محاربة الابتذال والسوقية، وجعل هذه النماذج المضحكة وسيلة جيدة لنقل القواعد التعليمية والثقافية والتعاليم الدينية إلى جمهور المتفرجين. أيضاً طالبت حركة التنوير بالفصل بين الدين والقومية، والمطالبة باندماج اليهود في القوميات الأخرى.

٨- استعارت المسرحية اليهودية من شخصيات الكوميديا المرتجلة، فقد تحول كابيتانو إلى جوليات أو هامان، وينطلوني إلى إبراهيم أو يعقوب، ثم أرليكينو إلى ساتان. والدليل على ذلك ماقدمه بعض الفكاهيين الإنجليز في ألمانيا لقصة استير وهامان.

٩- ظل المسرح اليهودي متطفاً إلى أن اتصل اليهود بالحضارة الهيلينية، بدليل وجود بعض الممثلين اليهود في روما إبان الحكم الإمبراطوري وفي مملكة الأسكندر أيضاً.

البداية الأولى للمسرحية العبرية قبل عام ١٩٠٠ :

تعددت البلاد التي نشأت فيها المسرحية العبرية، كما تعدد كتابها، ولعل أهم هذه البلاد:

إيطاليا: القرن السادس عشر:

١- يهودا ليون ابريو دي سومي Jehuda Leone Ebreo Di Somi وهو شاعر يهودي ومؤلف مسرحي وقائد موسيقى وواضع ألحان راقصة في بلاط دوق جونزاجا Gonzaga في مانتوا.

إن اسمه الحقيقي وتاريخ ميلاده غير ثابتين على وجه اليقين، بل استقيا من الشواهد والمستندات التي صاحب وجوده، ولذلك قيل إنه من مواليد ١٥٢٩ وأنه توفي عام ١٥٩٢.

كان بلاط مانتوا مشهوراً بإنجازاته في الأدب والثقافة والفن والعمارة، وكانت الحياة الثقافية والفنية في الدوقية تحت إشراف ورعاية الدوق جونزاجا نفسه، وقد حرص الدوق على تشجيع الأدباء والعابرة على الإقامة في دوقيته، أمثال كاستاليوني، أريستو، رافاييل،

ليوناردو، تيتان، مونتفردى واليهودى دى سومى.

أيضاً كان فى الدوقية فرق من الممثلين اليهود فى خدمة البلاط، ويرأسهم دى سومى. كان دى سومى هذا أهم شخصية مسرحية فى ذلك الوقت، بينما كان السائد وقتها تقوقع اليهود داخل حوارى الجيتو، ونجح دى سومى فى أن يشارك فى الحياة الثقافية فى الدوقية، فكان مخرجاً ومديراً فنياً وممثلًا ومؤلفاً مسرحياً، بل المسئول الأول عن النشاطات والاحتفالات المسرحية.

فى عام ١٥٥٠، كتب دى سومى مسرحية من خمسة فصول، وقد استعان فى كتابتها بأسلوب الكوميديا الإيطالية وأسماها فكاهة الخطوبة أو كوميدىا الزواج متأثراً أيضاً بكوميديا Erudita وتقاليد الكوميديا المرتجلة، ومستقيداً بأنماطها وشخصياتها، مضيفاً لكل ذلك المخزون التراثى للتقاليد اليهودية، فنجد المسرحية تتضمن رجلاً محباً وخادمة ماهرة تجيد تدبير المكائد، وخادماً ذكياً خفيف الظل بارع النكتة، ومحامياً شكاكاً، عديم الضمير، مجرداً من أبسط المبادئ الأخلاقية. والمسرحية من مسرحيات البوريم، وبذلك يكون دى سومى قد نجح فى المزج بين الكوميديا الـ Erudita والكوميديا المرتجلة والمسرحيات الأخلاقية. فلا عجب، إذ أن عام كتابة مسرحية دى سومى، كانت الكوميديا الإيطالية فى أوج مجدها، وقد استقى كتابها البناء الدرامى الذى ورثوه عن بلوتس وتيرانس، وحرص دى سومى على مثل هذه البناء كإطار لمسرحيته، مع عرض نوعية من المشاكل التى تتناسب مع فكاهته وتلائم ذوق المشاهدين اليهود وقتها، وهو فى ذات الوقت يضع فى اعتباره تلك القيود القاسية التى فرضتها السلطات الدينية على كل أشكال المسرح.

إن دى سومى لم يكن مشهوراً فى الدوائر الثقافية إلا بكونه شاعراً يكتب الأشعار الغرامية الدينية، ومع ذلك فقد برهن عند كتابته للمسرحية، أن ما يكتبه مختلف فى مضمونه عن باقى الأمثلة السائدة فى عصره. وأهم ما يلاحظ على كتاباته المسرحية أنه:

١- كتب باللغة العبرية.

٢- مزج مابين التقاليد اليهودية والتقاليد الإيطالية.

٣- أعطى لكل شخصية حوارها المناسب والمتفق مع سماتها ومواصفاتها.

٤- استشهد كثيراً بما ورد فى أسفار التوراة.

٥- اتسمت بعض حواراته بالسخرية والانتقاد.

٦- تأثر بتقاليد الكوميديا المرتجلة بسبب نشأة هذا اللون فى دوقية مانتوا، لذلك نجده يُعطى للخدم دوراً مهماً فى مسرحيته.

٧- أدخل شخصية جديدة هى شخصية الحاخام أميتاى وقد جاءت الشخصية توليفة مركبة من المتحلق فى كوميديا Erudita وشخصية المفروور والطبيب المغفل فى الكوميديا المرتجلة.

٨- استند دى سومى فى حوادث مسرحيته على طرح الموضوعات القانونية ومايجرى فى المحاكم، وناقش العدالة، وبذلك نجح فى عمل اتصال بين ما هو سائد فى المسرحية الإيطالية من تقاليد، وما يجب أن يلتزم به من قواعد يهودية.

٩- احتوت المسرحية على أربع حيكات، إحداها تدور حول رجل فى مقتبل العمر، يدعى شالوم، مات أبوه وهو بعيد عن وطنه، فوُصى الأب بكل ممتلكاته لعبيده وخادمه شوفال، وترك وصية لابنه أن من حقه إختيار شىء واحد من التركية. وطبقاً لنصيحة الحاخام أميتاى الحكيم، الذى فهم حكمة ما فعله الأب، نصح أميتاى الشاب باختيار العبد ذاته، وبذلك حصل الشاب على العبد وما آل إليه من ثروة.

١٠- الفكرة الرئيسية فى المسرحية كانت مرآة للشعار الذى رُفِع فى القرن السادس عشر، وهى مقولة الخرافة والفلكلور كمصدر أساسى وأولى، لذا لجأ دى سومى لما صاغه التلموديون من أساطير قديمة حول السلوك الأخلاقى.

لكل ما سبق، قيل عن دى سومى «إنه أهم وأول وأعظم كاتب مسرحى يهودى ولعوام طويلة»^(٦).

لم يكن دى سومى مؤلفاً مسرحياً فقط، بل كان منظراً مسرحياً، إذ وضع بعض الكتابات النظرية فى فن الدراما، وأهم ما بقى من هذه الكتابات «محادثة عن التمثيل على المسرح» كتبت عام ١٥٦٥، وقد صاغها دى سومى فى قالب ديالوج حوارى حول التصميمات المسرحية والعروض والخراج، وكانت هذه المقالات من أوائل المقالات عن نظرية المسرح بعد ما جاء فى كتاب فن الشعر لأرسطو، لذا ترجمت هذه المقالات إلى اللغات الروسية والإنجليزية.

إذن شهد القرن السادس عشر صحوة يهودية بدائية نحو حركة مسرحية داخل الجيتو فى أوروبا، وقد اختلف هدف وغرض هذه الحركة عن الأهداف الكنسية المسيحية التى استعانت بالمسرح أيضاً فى ذلك الوقت لجذب رعايا الكنيسة إلى حظيرتها.

ولعل من أهم الأسباب أيضاً لاختلاف الهدف بين الكنيسة والمعيد، أن المعبد والحياة الدينية والروحية كان قلة سكان الجيتو، وأن هؤلاء البشر متمسكون بعبادتهم ويحتفلون بالمناسبات الدينية التي تكون فيها قصص التوراة هي أساس التمثيلية وتليق بهذه المناسبة الدينية، لذا حرص الكتاب اليهود على التركيز على ما يثير حماس المجتمع اليهودي للماضي ويذكرهم به، وتجسيد مدى الاشتياق لساعة الخلاص والعودة إلى أرض الميعاد، بدلا من عيشتهم وسط هؤلاء الجويم المحيطين بهم من كل جانب، فكانت الحياة في الجيتو تتسم بالمثالية، والبعد عن إغراءات الدنيا، وكل هم سكانه التغنى بالرب وعظمته والتقانى في حبه وخدمته أملاً في دخول جنته الموعودة.

إذن كان الانتاج الأدبي والمسرحي والفني في خدمة الأمل ورعايته ووسيلة من وسائل التعليم والدعاية والتعبير عن لحظة الخلاص وهي لحظة الأمل الذي ينتظرونه. ومن هنا زاد التركيز على الجوانب الأدبية والأيدولوجية لكون الجوانب المسرحية.

إن عصر النهضة كان بالنسبة للكافة، العودة إلى منابع الإلهام الأصلية، وتمثل اهتمام الكتاب والأدباء والشعراء والفنانين والمعماريين والنحاتين في دراسة الأساطير الاغريقية والرومانية وبعث الماضي، أما اليهود فقد استبدروا أيضاً نحو مصادرهم التقليدية المتمثلة في التوراة والتلمود وكل الكتابات القديمة. ويلاحظ أن هذه المصادر الكلاسيكية لم تكن بقادرة على إقادة العصر الحديث من تقاليد الماضي لأن النظرة إلى التوراة نظرة مقدسة، فلم يستطع أي كاتب أن يتناول موضوعاً توراتياً، ويحرفه، سواء بحذف بعض مقاطعه أو بالإضافة إليه، لذا اتسمت الدراما العبرية بشكل تقليدي خاص، وبدأت بداية تاريخية أثناء عصر النهضة.

إن أسلوب دى سومي لم يكن توراتياً محضاً، بل احتوى على جمل ومصطلحات عبرية حديثة، أكسبت أعماله نوعاً من الحداثة، قال عنها الشاعر والأديب اليهودي س. ب. بيبالك «إنني متيقن أن مسرحية دى سومي مسرحية حديثة بكل المقاييس»^(٧).

القرن السابع عشر:

ظهرت في هذا القرن بعض التأثيرات الخارجية التي أثرت على المجتمعات اليهودية، ومنذ هذا التاريخ سلاحظ ظهور مجموعة من المسرحيات والمؤلفين اليهود، الذين كتبوا بلغات مختلفة كالإسبانية والإيطالية والفرنسية ثم اللمبية فيما بعد.

كان اليهود في تلك الفترة يعانون من عدم وجود صلة قومية بين ثقافتهم وأرض دولة

خاصة بهم، وعلى ذلك لم يكن هناك استقلال لا للأفراد ولا حتى لإنتاجهم الأدبي، إذ كان كاتب المسرحية اليهودية باللغة العبرية أو يأتى لغة أخرى يكتب وهو تحت تأثير التقاليد المسرحية السائدة في البلد التي يقيم فيها هذا الكاتب.

١- ففي مدينة فيرارا مثلاً، قدمت عام ١٦١٩ مسرحية بوريمية للكاتبين يوسكي وجرازيانو Usque and Grazziano تحت اسم استير.

٢- وفي عام ١٦٩٩ قدمت مسرحية فكاهية باسم Pamosa de aman Y Mordechai للمؤلف اليهودي انطونيو انريكو دى جامو Antonio Enrico de Gamus الذي عُرف في الأوساط المسرحية باسم كالدبيرون اليهود، وقد عرضت هذه المسرحية في براغ أيضاً.

٣- موشى زاكوت^(٨) Moshe Zaccute، ١٦٣٠-١٦٩٧ وهو من الشعراء المتأثرين بفكرة القبالة، كتب عام ١٦٥٠ مسرحية (أصل العالم) Yesod Olam، وهي مستقاة من الكتاب المقدس وتحكى قصة إبراهيم والنمرود، بشكل يوحى بمأساة اليهود الأسبان وما يلاقونه من عذاب بسبب معتقداتهم الدينية، وعرضت للمرة الأولى في إيطاليا، حيث مثلتها مجموعة من الممثلين اليهود. أيضاً كتب زاكوت مسرحية حول رحلة إلى العالم الآخر Tofteh Arych بأسلوب شعري، ويعتبرها الدارسون مجرد أفكار مسرحية أكثر من كونها عملاً درامياً، وهي تعالج قصة مجرم مات ووجد نفسه أمام ملائكة الحساب، وقد قام رجال الدين في فيررا بتمثيلها عام ١٧٠٠.

٤- موشيه حاييم لوزاتو Moses Hayim Luzzatto ١٧٠٧-١٧٤٧ شاعر صوفى وأستاذ لعلم الأخلاق ومن رجال القبالة، وهو يهودي إيطالي كان من بين مواطني امستردام^(٩)، ثم انتقل إلى بادوا. ونظراً لسمعته وأفكاره كمبشر بقدوم الماشيح، تجمع حوله بعض المؤمنين بهذه الفكرة، كما أنه هو ذاته كان يؤمن أنه على اتصال بعالم الغيبيات وأنه رسول هذا العالم للبشر وناقل للعقائد الباطنية وتنتج عن ذلك العديد من الكوارث ليهود إيطاليا المؤمنين به، ما دفع حاخامية روما إلى مطالبته بالكف عن الدعوة لحركة شبتائى تسفى، فاضطر إزاء ذلك إلى الهجرة من إيطاليا إلى ألمانيا ليمارس عملاً يقاتل من ورائه، ثم هاجر إلى فلسطين بعد ذلك .

ثم ظهرت أعمال لوزاتو باللغة العبرية مع بدايات القرن الثامن عشر، لتجسد في قالب

شعري أفكارا يهودية. **وهو يصبح** في هذه الكتابات مدى تأثيره بحركة التنوير الأوربية .
إن أول كتابات لوزاتو كانت عام ١٧٢٠، وكان لا يزال صغيراً، في السابعة عشرة من
عمره، وقد اصطبغت شخصيات المسرحية بمسحة رمزية شبيهة بشكل وأهداف ومفاهيم
مسرحية بونان Bunyan الرمزية المستفاه رحلة المهاجر.

كانت مسرحية لوزاتو ضعيفة من حيث المحتوى والشكل الدرامي، ولكنها نجحت في
التعبير عن روح المرحلة في أوربا وقتها، وهي مرحلة المذهب العقلي^(١٠).
وفي عام ١٧٢٤ كتب لوزاتو رؤية درامية لقصة شمشون بين الفلسطينيين وهي مسرحية
مستوحاة من سفر القضاة في التوراة، وكان القصد من كتابتها، تقديمها كعرض في عيد
البوريم.

وفي عام ١٧٢٧، كتب لوزاتو مسرحيته الرمزية الثانية التي أسماها (القلعة الجبارة)
أوحسن القوة (مجدل عوز) وهي في صياغتها تشبه مسرحية تاسو Tasso الرعوية
المسماة أمينتا Aminta .

إن مسرحية (القلعة الجبارة) تتفق في سياقها مع الأسطورة القومية المستمدة من
كتاب الزohar، وتصور حياة الرعاة وأهل الريف، وقد قسمها لوزاتو إلى أربعة فصول على
غرار مسرحية جوريني^(١١) Guarini المسماة القس فيلو. وهي تحكي قصة محاكمة موسى
لابنه الملك التي اختفت في قلعة حصينة لا يراها أحد إلا حبيبها، الذي يكتشف السر الذي
يسمح له بدخول القلعة ليصل إلى حبيبته.

إن أسلوب كتابة هذه المسرحية وطريقة تناولها ولغتها، وضعت لوزاتو بين كبار كتاب
الشعر باللغة العبرية، وسوف يلاحظ قارئها أثر الخلفية الثقافية والتراثية للوزاتو، خاصة
فيما يتعلق بتعاليم القبالة.

وفي عام ١٧٤٣ شهدت الساحة المسرحية في إيطاليا ظهور مسرحية (المجد للصالحين)
Le Yesharim Tehillah، كتب لوزاتو هذه المسرحية بمناسبة زفاف أحد تلاميذه، وقد
ضمّن المسرحية بعض القيم الأخلاقية، كتتحالف الغرور والكبرياء مع الخداع والخيانة
لاستمالة الثناء والمديح تخيلاً التي ترفض وتتزوج الصلاح والاستقامة.

ويقول د. زئيف عن مسرحيات لوزاتو : «إنها بالرغم من كونها تحمل سمات وملامح
درامية تجعل منها أعمالاً مسرحية، إلا أنها لم تكتب للمسرح، ومع ذلك يمكن اعتبارها
نواة للدراما اليهودية الحديثة، بل والمسرح اليهودي^(١٢)» .

كان لوزاتو ملماً بالأدب الايطالية، وكان مقتوناً بالأنشودة الرعوية، وهذا هو الجديد الذي أضافه للمسرحية العبرية، كما قدم لها: أيضاً الأسلوب الشعري الجليل وقدر كبيراً من جماليات الطبيعة، كما أضفى عليها حيوية، وصبغها بنكهة الحياة، واستحضر العواطف الانسانية، ويلاحظ أنه دعا أيضاً إلى الاستعانة بقدر كبير من الأسس العلمية. إن مسرحياته الرمزية، على وجه الخصوص، كان لها تأثيرها القوي والمباشر على الأدب العبري الخاص بمرحلة التتوير. وقد ظل تأثير لوزاتو على كتاب المسرح اليهودي طاغياً لوقت طويل، بل وظهر كثير من مقلديه، وكتبوا عن قصص توراتية كقصّة يوسف، واستير، وشاول وغيرها من القصص الرمزية التي تعالج بشكل أساسي حب العمل، وحب الأرض، وبساطة الحياة.

٤. صامويل رومانيلي Samuel Romanelli (١٧٥٧-١٨١٤) كاتب مسرحي أقيم في مانتوا، وقد ترجم العديد من Metastasion Librettos وقد قادت هذه الترجمات إلى قيام مسرح يهودي دائم، يقدم بعض المسرحيات الخاصة في العطلات الدينية. وفي ذات القرن، ظهر نوع جديد من الأدب العبري، وكان خير مثال له الكاتب دافيد فرانكو مينديز David Franco Mendes، الذي كتب مسرحية (انتقام أثاليا) - The Requi- Athaliah. وهذه المسرحية لم تكن تقليداً لمسرحية راسين المسماة أثاليا ولكن هجوماً عنيفاً ضدها، وتفنيداً لها مع التركيز على المنظور الصحيح للقصّة التوراتية. فقد عمد المؤلف إلى اقتباس طريقة راسين في رسمه للشخصيات وفي ذات الوقت أضاف لها الروح والأفكار اليهودية، وأحاط هذه الشخصيات بعناصر يهودية من تلك التي كانت سائدة وقتها.

إن مسرحية مينديز تعتبر من المسرحيات الهامة في مجال الدراما العبرية، لأنه أول كاتب عبري يُعطى شخصياته بعداً وعمقاً، ويهجر أيضاً الإطار الرمزي والاستعاري الذي فرضه لوزاتو. إن ريادته في مجال الدراما العبرية تتمثل في إضفاء الصفات الإنسانية على شخصياته وإكسابها نوعاً من الفردية.

٥. المؤلف دافيد زاموسكز David Zamoscysz، فقد كان صاحب أول مسرحية عبرية تهجر الإطار الديني المفروض على المسرحية العبرية ليقدم مسرحية عن الحياة السائدة في المرحلة الزمنية التي عاشها، وقد أسمى هذه المسرحية Toar Hazman. وقد عالج المؤلف في هذه المسرحية المشكلة اليهودية في ألمانيا مع فترة نهاية مرحلة التتوير، وهي محاولة جادة

ورائدة ايضاً، إذ ستصبح هذه الفكرة أساسية في الألب بداية من عام ١٨٨٠ فصاعداً.
هولندا:

كانت هولندا هي المركز الثاني لنشأة المسرحية العبرية، بل وميداناً لانتشارها، وقد ساعد على ذلك عدة عوامل، أهمها :-
أ- زيادة تواجد اليهود الأسبان مع أوائل القرن السابع عشر، وذلك بسبب طردهم من أسبانيا ولجوئهم إلى أمستردام.

ب- كان هؤلاء المهاجرون يجهدون اللغة الهولندية أو الألمانية، بالإضافة إلى أن التحدث باللغة الأسبانية مخاطرة تجلب على صاحبها الكوارث.

ج- لم يكن أمام هؤلاء اليهود الفارين من أسبانيا إلا اللغة العبرية كوسيلة تعامل وحيدة للحياة في أمستردام، لذا كانت المسرحية العبرية هي المنتفخ الوحيد لهؤلاء اليهود، خاصة وأن المهيمنين على العروض المسرحية، قد اعتمدوا على التراث الديني، فقدموا مثلاً مسرحية (نجاه إبراهيم)، وهي تحكى قصة انتشال الملائكة لإبراهيم من بين الآتون الذى ألقى فيه بعد أن حطم صنم أبيه.

د- كانت أمستردام أسبق العواصم في طبع النصوص المسرحية باللغة العبرية، وعلى سبيل المثال ظهرت عام ١٦٧٣ طبعة للمسرحية الأخلاقية سجين الأمل أو أسير الأمل لجوزيف ديلافيجا.

١- في عام ١٦٢٤ شهدت أمستردام أعمالاً يهودية للمؤلف بول دي بيناس Paul de pi nas الذى كتب مسرحية (حوارات الهضاب السبع)، التى قدمت في صحن أهد المعابد، ويلاحظ أنها لم تكن سوى حوارات متبادلة.

٢- جوزيف فيلكس بينسو ديلافيجا Joseph felix penso (١٦٥٠-١٧٠٢) هاجر مع عائلته من أسبانيا إلى أمستردام حيث عاد مرة أخرى إلى المجاهرة باعتناقه للديانة اليهودية. كتب مسرحياته باللغة العبرية والاسبانية، وقد كان أول من نشر كتاباً عن Con-fusion de Confusiones عام ١٦٨٨ وهو عبارة عن سلسلة فكهة وذكية من أربعة حوارات بين فيلسوف ماهر وتاجر حذر يقظ، ومناقش واسع الاطلاع.

كان ديلافيجا أثناء دراسته في المدرسة الدينية وعمره لم يزد عن سبعة عشر عاماً قد كتب مسرحية رمزية تحت اسم سجين الأمل أو أسير الأمل Asire Hatique وكان ذلك عام ١٦٦٧ وتطور المسرحية حول ملك كان عليه الاختيار بين الخير والشر، فاستجاب لأغراض

الشيطان الرامية إلى غوايته، إذ حاولت زوجته سأتان استدراجه بالاعيب جنسية، ولكن تنجح الملائكة فى إعادته إلى الطريق القويم وإلى الفضيلة، بعد نقاش وجدل، استخدمت فيه كل وسائل الإقناع، وطرحت الحجج المنطقية، بالإضافة إلى ذلك تخللت الاغاني الدينية المسرحية. وهذه المسرحية تشبه المسرحيات الأخلاقية التى سادت أوروبا فى العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، قامت حركة الهسكalah، وهى كما سبق وبيناً، حركة تنوير جاءت على إثر فترة التسامح الدينى التى أعقبت حرب الثلاثين عاماً، ومن أثارها أن تمتع اليهود الألمان بحياة أمية، كما ظهرت مجموعة من اللغويين والادباء والعلماء، نادوا بأحياء القومية اليهودية، ولعل أبرز مطالب هذه الحركة هو كتابة المسرحية باللغة العبرية، وبدأ البعض يقلد أعمال لوزاتو، ومن أهم مؤلفى هذه الفترة: ميناهم مينديل بريسيلى Menahem Mendel Bresselau (١٧٦٠ - ١٨٢٧) وهو من كتاب المسرحية العبرية، وقد تأثر بمفاهيم حركة التنوير (الهسكalah). كتب مسرحية Yadut Ubahrut عام ١٧٨٦، وهى من مسرحيات Bar Mitzvah.

أثر حركة التنوير (الهسكalah) على المسرحية العبرية:

إن التعرض لتاريخ الدراما العبرية يقتضى من أى باحث فى هذا المجال التعرض لحركة النهضة والتنوير الثقافية اليهودية المسماة الهسكalah، والتى كانت تهدف الى تعريف اليهود باللغة والأدب والعلوم المختلفة للشعوب الأخرى، مع الاستمرار فى إحياء ثقافتهم الخاصة.

ويلاحظ أنه ولأجيال طويلة إنطلق اليهود، وأحاطوا أنفسهم بسياس من التقاليد الدينية والتعاليم الأخلاقية، ولكن للمرة الأولى تظهر بوضوح تلك الحركة التنويرية التى اجتاحت بقوة منطقة الاستيطان اليهودى وتجمعاتها فى شرق أوروبا مع أواخر القرن التاسع عشر، وقد عكست هذه الحركة مدى التأثير الذى أصاب كل أشكال الأدب وحتى المسرحية، فالك دخل مرحلة عصر النهضة بدافع وتأثير فكر إنسانى جديد، حر، ويسبب ذلك وصل المسرح اليدى إلى ذروة التفوق. كذلك شهدت المرحلة كياناً مسرحياً صيغ باللغة العبرية ولكن لم يكن له فعالية مسرحية من الناحية العملية، واقتصر دوره على إبراز قيم من الإخلاص تعكس فلسفة ثقافية جديدة.

إن مسرحيات القرن الثامن عشر لموشيه حايم لوزاتو قد أثرت بشكل مباشر على كل

كتاب المسرح التالين لعصره، فإن تعليمية لوزاتو قد لامت روح الهسكالاه التنويرية، وأثرت بعمق على المؤلفين الذين لحقوا بتيار الحركة وهو ينتقل سريعاً من غرب إلى شرق أوروبا. ومع بدايات القرن التاسع عشر، كانت المسرحية العبرية كعرف تميل نحو التعليمية أساساً، بسبب أنها ظلت ولفترة طويلة تقوم 'بذور تعليمي من خلال فنون الأدب، وقد نذر الكتاب أنفسهم وتبنوا هذه الوسيلة واستفادوا منها.

الأمر الثاني، اعتاد هؤلاء إعطاء أعمالهم المسرحية جرعة قوية من القيم الأخلاقية، وظلوا يبررون اختيارهم لأسلوب المحظورات والنواهي والمحرمات حتى يثبتوا قدرة المسرحية كإداة لنقل وترقية وطرح المعايير الأخلاقية.

ويرغم ذلك كانت مسرحياتهم وفقاً لهذا الأسلوب أدبية، تقتصر للشخصيات الحقيقية والحبكة المقنعة، ولكنها كانت مع ذلك وسيلة لجذب الكتاب اليهود الذين كانوا بالنسبة لفن الكتابة المسرحية وقتها غريباً.

إن هناك عدة اتجاهات عامة بالنسبة لكتاب مرحلة التنوير جديدة بالوقوف عندها:

١- التغيير في فكرة الاستفادة من القصص التوراتية كأساس للموقف الدرامي، إذ إن كتاب المسرح العبري في القرن التاسع عشر نادوا بعدم التمسك بحرفية النص، والاكتفاء بالخلفية التاريخية، فجاءت المسرحيات محبذة الزمان والمكان مع التصرف في الخلفية التاريخية طبقاً لخيال وقدرة المؤلف. هذا يعني أنهم لم ينظروا إلى منابعهم الدينية نظرة تاريخية خالصة، مما جعل بعض الكتاب يتعاملون مع هذه الخلفية كمادة أسطورية تترك مساحة حرة للأفكار الإبداعية. هذه الفكرة دفعت البعض لصياغة المنابع التوراتية بصورة تتفق مع الواقع وأعطائها تفسيرات حديثة.

٢- نادى البعض بصعوبة تجسيد الشخصيات الكبيرة في التوراة، وعلى ذلك فمن الأفضل للمؤلف المسرحي أن يتعامل مع الشخصيات الأقل أو الثانوية حتى لا يصطدم مع المعتقدات الدينية التي يؤمن بها المشاهد ويعرف كل شيء عنها.

٣- خلق شخصيات خيالية ويمجها مع عالم التوراة، أو بمعنى آخر الاستفادة من الخلفية التاريخية التوراتية دون شخصياتها، وطرح شخصيات معاصرة.

٤- الاتجاه نحو ترجمة وإعداد النصوص المسرحية الأوربية، وكان معظمها على غرار الافكار والموضوعات التوراتية. ففي بداية حركة التنوير لم يكن المؤلف العبري بقادر على كتابة المسرحية التوراتية القابلة للعرض المسرحي، ويرجع ذلك للأسباب النفسية، وأيضاً

للأسباب الفنية والعرفية.

إن المحظورات والتحريمات القديمة لا يمكن أن تزول بين يوم وليلة أو فجأة، إذ إن التوراة كانت ولا تزال عند اليهود على درجة كبيرة من التقديس، ولا يستطيع أحد مهما كان، العبث بأسفارها وقصصها. هذه الخصوصية جعلت المؤلف العبرى يؤثر السلامة ويفضل التعامل مع موضوع آخر غير دينى سواء أكان من الأفكار العالمية أو ترجمة لأعمال كتاب آخرين وتطويع فكرهم ليقناسب مع الاتجاه والنق اليهودى. وعلى ذلك ومع مرور الوقت أصبح أمام المؤلف اليهودى مصدّران يستقى منهما مسرحيته : الأول مصدر مقدس وموضوعاته محددة ومقدسة، والثانى مصدر دينوى مفتوح، على مصراعيه، ينهل منه كيفما يشاء. وعلى سبيل المثال كان هناك مؤلف يدعى مائير هاليفى ليتيريس Meir Ha Levi Letteris ترجم وأعد مسرحية فاوست لجوته، ولكن بطريقته الخاصة، إذ حول النص وهوده وأعاد تسمية الشخصيات بأسماء يهودية وغير هوياتهم وخصائصهم. لقد أعاد المؤلف ذكرى عصيان وثورة القرن الثالث التى قام بها الحكيم الإشع بن أبويا Elisha Ben Avuyah كفاوست اليهودى.

٥- إن بعض الاتجاهات الخاصة بحركة الهسكالاه التنويرية قد استمرت خلال فترة عصر النهضة القومية فى فلسطين مع بدايات القرن العشرين، ويلاحظ أن معظم السمات العامة لتلك المرحلة كانت عبارة عن مليودرامات تاريخية مستقاة من المسرحيات التوراتية فى مرحلة الهسكالاه، التنويرية. وقد كان يهودا لوب لاندau Judah Loeb Landau أبرز هؤلاء المؤلفين وهو من مؤسسى القسم العبرى فى جامعة ويتواتر سراند Witwatersrand فى جوهانسبرج، وواحد من أوائل الكتاب اليهود فى عصره، إذ أن مسرحياته كانت قد قدمت على المسرح فعلاً .

إن مسرحياته الشعرية التى طورت الأفكار التنويرية للهسكالاه، قد كتبت فى أسلوب فصيح وبليغ ومنمق، وقد عالجت العلاقات بين الأغيار من المسيحيين والوثنيين وبين اليهود أثناء الأزمان فى التاريخ اليهودى، وطرحت ما يجب الناس فى الحركة الصهيونية.

إن أسلوبه وبناءه الدرامى كان بصفة عامة لا يلائم المسرح، لأن مسرحياته متطابقة ومنسجمة مع المسرحية التاريخية العبرية السائدة فى تلك الفترة، ويمكن أن نطلق عليها مليودرامات الأفكار. إن لاندau بصفة عامة، ومعه معاصروه من كتاب المسرح، لم يستطيعوا خلق أحداث درامية تنبع من البيئة الثقافية المفترض وجودها فى ذلك الوقت.

فكانت شخصياتهم مألوفة وعادية، وبمعنى آخر لم يستطيعوا تشخيص الأفكار.

إن أهم شخصية درامية في تلك الفترة هو ماتتياهو شوحام Mattatياهو Shoham الذي ألف أربع مسرحيات توراتية شعرية وقد راعى فيها أن يكون بناؤها وأسلوبها ومفهومها الخيالي معبراً عن أحداث تاريخية مختلفة عما هو سائد في العصر، مما جعلها علامات مميزة في مجال المسرحية العبرية.

إن شوحام هذا من مواليد عام ١٨٩٢، ومات عام ١٩٣٧، كانت مسرحيته الأولى Jeri-cho تدور حول حب كل من Achan و Rahab، وهي قصة رمزية عن الجاذبية بين الثقافة المتدهورة والمنحلة لجيريكو Jericho والثقافة اليهودية الملتزمة إلى حد الصرامة.

أما المسرحية الثانية المسماة بلعام Balaam التي ظهرت عام ١٩٢٥، فهي تصور التوتر بين Balaam وموسى، مجسدة الفكرة الدرامية الرئيسية للصراع بين قوى الظلام والتخلف متمثلة في Balaam، وقوى النور المتمثلة في موسى.

أما المسرحية الثالثة لشوحام والمسماء Tyre and Ferausalem التي كتبت عام ١٩٣٢ فتعالج الأفكار المتناقضة والتي تظهر من خلال شخصية Elisha واليشع Elisha. وتسمى المسرحية الرابعة « لن تصنع آلهة حديدية »، كتبها عام ١٩٣٧، حيث شخصية Gog التي تجسد الآرية والفاشية، وإبراهيم الذي يمثل اليهودية، وما دار بينهما من صراع لا هوادة فيه.

استطاع شوحام من خلال قوة شعره أن يجعل اللغة أبعادها وعمقها، مما كان سبباً في أن تقشل مسرحياته عند عرضها على المسرح والأسباب الآتية:

١- أسلوبها الأدبي والبنية الخاصة التي لجأ إليها لا تلائم المسرح تماماً.

٢- عندما أرادت فرقة الهايما تقديم مسرحية Tyre and Jerausalem من إخراج تايرون جوسرى، فإن المخرج الزائر رفض إخراجها بسبب الجهد الضخم الذي يتطلبه العمل للتغلب على لغة شوحام.

إن الحقيقة الأساسية في تناول شوحام لموضوعاته، أنه ينظر إلى مواد التوراة نظرة خاصة، ويرى ضرورة تجنبها، واحترامها بدلاً من تحديثها. إن التوراة بالنسبة له مصدر أساسي للإنسانية والنموذج اليهودي، لذا فهو يتناول الأحداث التوراتية ويغير فيها ويدور حولها، ويضعها جنباً إلى جنب مع موضوعات أخرى ويغير من توقيتها التاريخي والزمني. إن توليفة شوحام الجديدة للأحداث والتي تعتبر مألوفة للمشاهدين، تكون أحياناً ذات

قوة مجازية، فقد حرص على أن يكون مخلصاً لعالم التوراة وأحداثها، وفي ذات الوقت يهتم بعوالم أخرى.

إنه يتخذ عالماً غريباً له سمات شرقية، ولكنه في ذات الوقت لا يتخلي عن الاسم الوارد في التوراة مثل Jericho، مصر، مواب، ميدان، لبنان، عربياً Arabia وكل ذلك من أجل إرضاء مشاهديه من الناحية التاريخية، بينما هو في الواقع يتحرر من المكان التاريخي الواحد. ومن بين وسائله أيضاً، اعتياده على تزويد عالمه بالأصالة المحلية وشيء من العالمية، أما التفاصيل فهي عديدة، كاللون والملابس والزخارف والروائح التي تشي بالمكان والفترة الزمنية، مثل النحاس المصقول اللامع والأحجار المنحوتة والمحفورة، والرخام، والحرير الأرجواني، ونبات اليبروع^(١٣) أو اللقاح، وأشجار البلسم العطرية، والصناديق الخ، مما يعطى أعماله النكهة الحسية الشرقية الغريبة.

إن مسرحياته ليست للمسرح بسبب ما يسيطر عليها من تفسيرات داخلية (باطنية) للحدث الدرامي، بالإضافة إلى المونولوجات الشارحة المفسرة، والحوارات الثنائية، والصور الشعرية، وشخصياتها الرمزية أو الاستعارية.. وهي كلها أمور تأتي بالنسبة لشوحام في المرتبة الأولى وقبل الأحداث الدرامية.

أيضاً تحتوى المسرحية على بناء غير متجانس بل متفاوت، إذ إنها تتكون من ثلاثة فصول ولكن يمكن أن يناسبها قالب الخمسة فصول، كما أن المناظر ليست متصلة أصلاً، والشخصيات تفرض وجهة نظرها، وكل منها يقدم نفسه وفلسفته وسياسته للمشاهدين، كما أن الموقف الدرامي ليس ظاهراً على المسرح منذ البداية، بل وأحياناً يأتي مع نهاية الفصل الأول. وطوال عرض المسرحية نجد أن المسرحية الحقيقية، تصادم وصراع، وكل عناصر الحبكة تحدث خارج المسرح، فقط يخفل لنا الفصل الثاني قدراً من الأحداث التي لا تزيد عن كونها حوارات تكشف عن الوحدة والتطابق المستتر، أو مشاهد الحب التي تتجسد تماماً من خلال الحوار.

إن طريقة شوحام المميزة تتفاوت بين توقع البواعث والمحرضات (باستخدام عبارات جوتة) وبين علاقاته. أما مرحلة الانفراج وحل العقدة في الفصل الثالث فإنما تكون أساساً تقديراً للحدث الذي أخذ مكانه في الفصل السابق.

كان شوحام يميل إلى تقديم شخصياته في ثنائية جدلية، كل منهما يتبنى وجهة نظر مضادة ومغايرة، ولكنه لا يطور هذا التناقض الجدلي، ولا يحوله إلى المجرى الرئيسي

للحكمة.

إن تخيلاته تعيش كما هي وتخلق وحدة أنبية أكثر منها مسرحية، كما أن العمليات الشعرية منفصلة تماماً عن الاستخدامات الدرامية. لذلك ويرغم هذا العيب في أعماله كمسرحيات، فإن شوحام أسهم بشكل إيجابي في تطور المسرحية العبرية. كما أفاد مؤلفي اللغة العبرية، إذ أمدهم بالنموذج الأمثل، خاصة فيما يتعلق بالملاصى الصوفى، ورسم الشخصيات بعيداً عن ذلك الإطار المستهلك للنص التوراتي.

... بعد هذه الرحلة في أثر حركة التنوير على المسرحية العبرية، يمكن أن نستخلص بعض الصفات والسمات التي تميزت بها هذه المسرحية، أهمها:

- ١- اهتم مؤلفوها بتحقيق العمق الذي يصل أحياناً إلى حد صعوبة فهمها.
- ٢- زادت الجوانب الفلسفية على الأفكار الدرامية، بل واستغرق المؤلف في طرح مثل هذه القضايا ومناقشتها بتوسع.
- ٣- زاد الاهتمام بالجانب اللغوى وعلوم اللغة، وابتكار وابتداع التعبيرات الجديدة والتراكيب اللغوية المبتكرة.
- ٤- اتسمت بجدية شديدة.
- ٥- اختلفت هذه المسرحية عن المسرحية اليدوية التي كانت تقدم في ذات الفترة .

هوامش الفصل الأول

١- أي حزان وهو قائد جوقة المتشددين في الصلوات اليهودية وأصبح جزءاً من هذه الصلوات لنسيان اليهود لعبريتهم.

٢- Israel zangwill (١٨٦٤ - ١٩٢٩) مؤلف يهودي اكتسب شهرته بعد كتابته للرواية المسماة «أطفال الجيتو» عام ١٨٩٢. كتب عدة مسرحيات موضوعها يهودي ولكنها بلغة انجليزية، كان أهمها ما يعالج قضايا المهاجرين من اليهود، وحياتهم الجديدة في أمريكا وأسماءها The Melting pot (البوتقة).

٣- ألكسندر جرانوفسكي اسمه الأصلي إبراهيم أوسارك Ozark، ولد عام ١٨٩٠ وتوفي عام ١٩٣٧ وهو يهودي من المتحدثين باللغة اليديشية، عمل ممثلاً ومخرجاً. في عام ١٩١٩ أنشأ في ليننجراد مسرحاً عرف باسم فرقة المسرح اليهودي بهدف تقديم العروض المسرحية باللغة السائدة وقتها وهي اليديشية. انتقل بمسرحه هذا إلى موسكو عام ١٩٢١ واستأجر قاعة شاجال الصغرى، ليقدم مجموعة من الاستكشافات الفكاهية القصيرة من تأليف شالوم طيخيم، ثم أسس لنفسه فيما بعد مسرحاً خاصاً يستوعب سيعمانا وستة وستين مقعداً.

عرف هذا المسرح في موسكو باسم مسرح موسكو اليهودي Moscow state jewish theatre، وعرف بين يهودي اليديشية ومحبيها باسم ميلوكا Melucha وبالله الروسية Goset.

قام جرانوفسكي بجولة مسرحية ناجحة في أوروبا عام ١٩٢٧، وكان بطل الفرقة ونجمها في ذلك الوقت الممثل سالون ميخايلوفيتش ميكهولز Salomon Mikhailovich Mikheela واشتهر باسم فوفسكي Vovsky (١٨٩٠ - ١٩٤٨).

كان فوفسكي من تلاميذ جرانوفسكي، لذا حمل الكثير من الأعباء عن أستاذه، خاصة عملية اختيار النصوص المسرحية، فاستعان بمؤلفين مثل، دافيد برجيسون David Bergelson (١٨٨٤ - ١٩٥٢)، وبيريتز ماركيس Peretz Markis كما استعان بأهم مصممي المسرح وقتها إسحاق رايبينفيتش Iscac Rabinovich وقد تولى إدارة الفرقة سيرجي ارنستوفيتش رادلوف Ernestovich Radlov (١٨٩٢ - ١٩٥٨) وهو مخرج وممثل روسي اشتهر في مدينة ليننجراد حيث بدأ حياته الفنية هناك بتلقيه أصول الحرفة المسرحية من أستاذه مايرفولد.

كان جرانوفسكي من أنصار الاهتمام بالشكل المرئي للعرض وإطارة الفني على حساب باقي العناصر. بعد موت ميكهولز، حلت الفرقة، ثم أعيد تشكيلها مرة أخرى عام ١٩٦٢ تحت قيادة فلاديمير شفارتدر Vladimir Shvartder.

٤- سلوكيات خاصة يرأعها اليهود في عيد يوريم

١- يقرأ سفر استير عادة في اليوم الرابع عشر من آذار.

٢- أثناء قراءة القصة يحدث الأطفال أصوات، ويصنعون صيحات ويتسخدمون جهازاً يسمى جارجيزز- Garg- ers كلما ذكر اسم هامان، وذلك إيماناً في احتقاره وإزراءه وتعبيراً عن استهجان فله.

٣- ياكل اليهود في هذا اليوم فطائر مثثة الشكل تسمى Hamantaschen كرمز لقبعة هامان، ولأنها قدمت يوم المائدة التي أقامتها استير لأحشروش وهامان.

٤- تقام بعد ظهر هذا اليوم مأدبة خاصة تسمى *Pruim Seudah* ويعتبر هذا الاحتفال واحداً من أسعد التقاليد والعادات التي يمارسها اليهود في أعيادهم.

٥- يمنح الأغنياء من اليهود بعض الهدايا لفقرائهم، وتسمى هذه الهدايا *Matanoth Laevyonim*، كما يتبادل أفراد الأسرة الهدايا فيما بينهم وبين أصدقائهم ويسمى ذلك *Shalach Manoth*.

٦- يصوم اليهود اليوم الثالث عشر من آذار، ويسمى صيام استير، إذ أن هذا اليوم هو اليوم الذي حذده هامان لتنفيذ مكيده وخطته الرامية لقتل اليهود.

٧- يتم عيد النصيب في اليوم التالي أي اليوم الرابع عشر من آذار، كناية عن انتصار اليهود على حوهم هامان وأتباعه، ويلاحظ أنه في السنة الكبيسة، يحتفل بهذا العيد الرابع عشر من آذار.

٨- يسمى اليوم الذي يلي عيد اليوريم يشوشان بوريم *Shushan purim* ويحتفل به كشبه عيد طبقاً لعادات اليهود القويين في العاصمة الفارسية شوشان، ويحتفل بالعيد في اليوم الخامس عشر من آذار.

٩- هناك عبارة لغوية تستخدم أثناء الاحتفال بعيد بوريم تتكون هذه العبارة من .

أ- Ad أي حتى أو إلى أن

ب- Lo أي لا

ج- Yodah أي لا أعرف.

فتصبح ترجمة العبارة حتى لا أعرف، إذ يشرب اليهود من الخمر حتى فقدان الوعي، ويلاحظ أن هذا اليوم من أيام الزواج، ويقام في إسرائيل احتفال كبير يسمى Ad Lo Yodah تجسد فيه شخصيات قصة بوريم.

١٠- من أهم أدعية هذا اليوم :

أ- مبارك أنت أيها السيد، ربنا، ملك العالم، الذي طهرنا وخصنا بوصاياك العشر، وأمرنا بقراءة المجيلة *Megilat- Eshra*، وهي كلمة عبرية معناها درج أو لفيفة من ورق، وتختص بذكر عيد استير وكيفية تلاوة السفر والاحتفال به.

ب- مبارك أنت أيها السيد، ربنا، ملك العالم، الذي أنقذ أبائنا بمعجزة، وأبقانا على قيد الحياة، وساعدنا على أن نرى هذا اليوم .

٥- استخدم هذا الاصطلاح لأول مرة عام ١٨٣٢ وذلك للدلالة على عصر النهضة الثقافية اليهودية والتنوير الذي استمر من عام ١٧٥٠ إلى ١٨٨٠. ويعتبر موسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) هو الرائد الروحي للحركة التنويرية في برلين. كان من رأي هذا الرجل أن يخلى اليهود عن عقلية الجيتو الانتمالية ويندمجوا في الشعوب والمجتمعات التي يعيشون فيها، ويقتربوا من الثقافات الأخرى.

بالتأكيد هذا الرأي لم ينبع من فراغ، إذ أنه مع أواخر القرن السابع عشر وبوائل القرن الثامن عشر، ظهرت حركة تنوير أوروبية نالت بأن العقل هو مضمون وغاية الإنسان، وأنه الوسيلة الوحيدة للوصول إلى الحقيقة، وهو الأداة الصحيحة لخلق مجتمع أصلاحي. أدت تلك العقلانية المستنيرة إلى ظهور ما يمكن أن نسميه ديانة المنطق، بدلا من ديانة الكنيسة والمبدأ، بل وسقطت كل العواجز والمحظورات بين الدين المسيحي واليهودي.

أثرت هذه الأفكار نتائج هامة في الجيتو اليهودي، إذ شعر سكانه بالجو الخائق الذي يصفه بيت همدراش (مركز العبادة والدراسة معا) على حياتهم، كما أحسوا بمدى القسوة والتزمت الذين يفرضها عليهم الحاخامات التلموديين (الراياني).

ولكى يتخلص اليهودي من كل معاناته، رسم دعاة حركة التنوير اليهودية وأتباعها (المسكيليم) أي (العالم) أو الرجل المستنير الطريق الصحيح، وتمثل ذلك في

١- فصل الدين اليهودي عن ما يسمى بالقومية اليهودية.

٢- قصر المدارس التلمودية على رجال الدين وحدهم، (الحاخامات) بينما يتعلم أبناء اليهود، غير

الراغبين في التعليم الديني، في المدارس العادية في البلد التي يعيشون فيها.

٣- الإقبال على ممارسة الأعمال اليدوية، زراعية كانت أو صناعية.

٤- الاهتمام بتعليم المرأة.

٥- إحياء اللغة العبرية بهدف القضاء على اللغة اليديشية وما ذلك إلا بهدف خلق وحدة لغوية واحدة لكل اليهود. ولأنها لغة التراث القومي.

٦- نبذ كل الخرافات والأساطير التي سادت التراث القومي الديني اليهودي، خاصة فيما يتعلق بفكرة ظهور المسيح المخلص، والعودة إلى جبل صهيون.

إن ظهور مثل هذا التيار المستنير لم يقتصر على ألمانيا، بل تعداه إلى النمسا، ثم إلى روسيا القيصرية، وفي كل مرة ينادى دعائه بالإصلاح، وتفسير شكل الحياة اليهودية النمطية إلى حياة عانية لكل الشعوب، ولكن شاب الحركة بعض الاختلافات التي فرضتها طبيعة البلد، وعلى سبيل المثال، ذلك الميل إلى التشبيه بالروس، والانتماء القوي بين اليهود. واتخذ مؤيدو حركة الهاسكالاه في روسيا من قول الشاعر «اليهودي يهودا ليف جورون: «كن يهوديا في بيتك، وأنسانا خارج بيتك» شعارا للحركة.

ولكن ما أن قامت اضطرابات عام ١٨٨١ بعد اغتيال القيصر الكسندر الثاني، وما ترتب على ذلك من أحداث ومذابح حتى تراجع بعض المؤمنين بحركة التطوير عن إيمانهم، بل وأصاب الحركة نكسة، إذ دعا كل من موشيه ليف ليندوليم وبيترس سمولينسكين إلى التمسك بالحل القومي اليهودي، وهو وجود وطن يجمع كل يهود العالم. من كتاب الهاسكالاه افراهام مابو Avraham Mapu.

(المسيرى، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، ص ٧١-٧٢).

(الشامى، الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، ص ٧٦ - ٧٧).

٦- Ambramson, Modern Hebrew Drama, (op. cit) p. 20.

٧- Ibid, p. 19.

٨- تكتب أحيانا موشيه زاخوتا، وهو من مواليد أمستردام. نزح والداه من أسبانيا عمل فيما بعد حاخاما لمدينتي فينسيا ومانتوا.

٩- يرى البعض أنه من مواليد روما (المسيرى، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، ص ٢٢٢). بينما يرى قاموس اكسفورد أنه من مواطني أمستردام، ويرى مرشد كمبردج المسرح أنه من بانوا.

١٠- القول بأن العقل مسطح بالوحى الإلهي، وهو الهادي الأرحم إلى الحقيقة الدينية وهو نظرية تقول بأن العقل هو في ذاته مصدر المعرفة أسمى من الحواس ومستقل عنها وهو الحكم أو الفصل في قضايا الفكر أو المعتقد أو السلوك. (المجرد، مرجع سبق ذكره)، ص ٧٦٠.

١١- جيوفاني باتيستا جوريني (١٥٢٧-١٦١٢) كاتب مسرحي إيطالي. تعتبر مسرحيته القدس فيدو أو الراعي المخلص، التي كتبها عام ١٥٨٠، وهي من نوع التراجيكميدي من العلامات البارزة في مجال المسرحية الرعوية الإيطالية.

١٢- Gassner and Quinn, The Reader's Encyclopedia of World Drama, Thomas Y. Crowell Com-pany, New York, p. 471.

١٣- Mandrake

الفصل الثاني

المسرحية البيدية كرافد من رواة المسرح العبرى

مع نهاية القرن الثامن عشر، قامت حركة لإحياء المسرحية البيدية تزعمها بعض اليهود الألمان فى محاولة لإقامة مسرح محترف فيما بعد، يقف على قدم المساواة مع غيره من المسارح العالمية، ومن هذه المحاولات تلك الكتابات التى قدمها ريب حينوخ واسحاق أوخيل وأهرون هليلى، وهم من تلاميذ الفيلسوف مندلسون، ورغم أن هذه الكتابات كانت باللغة البيدية إلا أنها حملت أفكاراً يهودية بينية. امتدت آثار هذه الحركة إلى روسيا لتجد عدداً من الكتاب أمثال اسرائيل اكسنفيلد Israel Axenfeld (١٧٩٥-١٨٦٨)، وسالمون اتينجير Solomon Ettinger (١٨٠٣-١٨٥٦) يقدمون مسرحيات تحمل أفكاراً يهودية باللغة البيدية أيضاً.

وانتفش المسرح البيدى وانتشرت فكرته فى شرق أوروبا وقدمت الفرق المسرحيات الدينية المستوحاة من التوراة أو التراث اليهودى لجذب المتفرج اليهودى إلى المسرح، ومع ذلك يمكن القول بأن المسارح ظلت تعاني من عدم وجود متفرج دائم لفرقها حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

ومن اكبر الأحداث فى تاريخ المسرحية البيدية قيام أول مسرح بيدي دائم عام ١٨٧٦، حيث قام ابراهام جولاد فادن Abraham Goldfaden (١٨٤٠-١٩٠٨) فى الأسبوع الأول من أكتوبر، بعرض أول مسرحية بيدية له فى حديقة شمون بارك بمدينة جيسى برومانيا، ويعتبر مؤرخو المسرح البيدي هذا الحدث البداية الحقيقية لمولد المسرح البيدي الحديث فى مجال الاحتراف. حيث يتجمع اليهود بعد الانتهاء من أعمالهم النهارية، وكانت العروض المعتادة فى هذا المكان عبارة عن مغنٍ يغنى أغاني تصف الشخصية أو بعض المآزق من شتى الأصناف، أو تروى ما يقطعه المحبون على أنفسهم من موثيق وعهود، أو الحرف والمهن فى المجتمع اليهودى، أو تقليد هذه النماذج مع إنشاد الاغنية. وقد سمي جولاد فادن

هذه الاغاني برودى Brody وقد حرص على تجميل الفكرة ببعض عناصر الحبكة والترابط مع بعض الجمل الحوارية، وعلى طريقة الكوميديا المرتجلة.

ويمكن القول بأن هذه التوليفة الفنية كانت المقدمة الحقيقية للمسرحية الموسيقية، وأثمرت بعض الأعمال الجيدة مثل شولاميس Shulamis وباركوكها Barkokhba.

كان جولد فادن أيضاً أول من أشرك المرأة اليهودية^(١) فى عمل مسرحى على خشبة المسرح، وهذه ظاهرة لم يعرفها تاريخ المسرح اليهودى من قبل، ونجحت فكرة جولد فادن لأنه قد درس عقلية جمهوره، وقدم له ما يريد، وما يقدر على استيعابه، لذا، والقول هنا للدكتور زئيف رافيف، «جاءت مسرحياته توليفة من الأغنية والمشاهد الفكاهية ذات الحوار اللاذع البنىء والشخصيات المتحررة من كل قيد يرد على تصرفاتها».

إن من يبحث فى دروب المسرحية البيدية سيجد أن هناك تاريخين لهما أهميتهما فى مسار هذه المسرحية:

الأول : عام ١٨٨٣ وبالتحديد شهر سبتمبر من ذلك العام، إذ أصدرت الحكومة السوفيتية وقتها، وعلى إثر اغتيال القيصر الكسندر الثانى فى ١٣ مارس ١٨٨١، قراراً بمنع تقديم المسرحية البيدية. وظل هذا القرار قائماً حتى قيام الثورة الروسية عام ١٩١٧. كان لهذا القرار أثره على الكتاب والمسرحيين اليهود، إذ رحلت أول مجموعة منهم إلى لندن، ونيويورك لتصبح هاتان المدينتان مركزين بديلين لموسكو.

كانت أولى المحاولات للاستقرار فى المركز الجديد عام ١٨٨٢، وأول من بدأ التجربة الكاتب بوريس توماشيفسكى Boris Thomashefsky (١٨٦٨-١٩٣٩) ثم تلا ذلك وصول جوزيف لاتينير Joseph Lateiner (١٨٥٣-١٩٣٥) وموشيه هورفيتش Moses Hurwitch (١٨٤٤-١٩١٠)، وبذلك تكون أول مسرح باللغة البيدية فى نيويورك.

ويلاحظ أن موضوعات الحياة الأوربية اليهودية قد لاقت استحسان جماهير الموجة الأولى المهاجرة إلى أمريكا، كما أقبل هؤلاء أيضاً على المسرحيات الهزلية الساخرة والمليودرامات.

جاء جيل جديد من الكتاب أمثال جوزيف يهودا ليرنر Joseph Yehuda Lerner (١٨٤٩-١٩٣٩) وجاكوب جوردين Jacob Gordin (١٨٥٣-١٩٠٩)، ثم أبراهام جولد فادن (١٨٤٠-١٩٠٨) الذى وصل إلى نيويورك عام ١٨٨٧ ليجد نوق المهاجرين الفنى قد تبدل تماماً عن ذلك النوق يعرفه فى أوروبا، إنهم الآن مشاهيرون جدد.

أما بالنسبة لجوردين فقد كانت المهمة ثقيلة، فقد كان عليه أن يعطى المسرح البيدى الأمريكى دفعة جديدة، تعيد إليه الحياة، وكانت وسيلة الناجحة إعادة صياغة مسرحيات كبار كتاب أوربا فى قالب يهودى، وقد نجح جوردين فى الاستفادة بكل ما وصلت إليه الآداب الأوروبية سواء فى مجال الحكمة أو رسم الشخصيات، مما جعل النقاد يرون فيه تجديداً واضحاً فى المسرحية اليهودية، ومن أشهر الأمثلة مسرحيتا: ميريل إفروس - Mi-rele Efros والله والانسان والشيطان God, Man, and Devil.

إذن قام المسرح البيدى الأمريكى معتمداً على موضوعات المجتمع اليهودى القديم فى أوربا، لذا نجده يقدم نوعاً من الهزليات البذيئة المكشوفة، والمليودرامات العاطفية الوجدانية التى كانت مستساغة فى الأيام الأولى بحكم أن معظم الجمهور من المهاجرين الأيمن. إن المسرح الموسيقى ذا الملامح المليودرامية الذى ابتكره جولد فادن، والمسرح الواقعى الذى أخذته جوردين عن الآداب الأوروبية ظلاً الرافدين الكبيرين اللذين غنيا المسرح البيدى المحترف حتى قيام الحرب العالمية الأولى.

الثانى: عام ١٩٠٨ ويعتبر هذا العام بداية منطف هام فى مسار المسرحية البيدية، إذ تحت تأثير صحوة المسرح الأوروبى، بدأ كتاب البيدية يتحولون إلى كتابة المسرحية، وقد كان هناك تيار عام ساد بينهم وأدركوه سريعاً، إذ فى مواجهة التحريم القيصرى للمسرح البيدى، ثم مع غياب النوعية الجيدة من المسرحيات البيدية، كانت الفرصة ضيقة أمام عرض أعمالهم على المسرح الأوروبى أو الأمريكى، فكان من الضرورى التفكير فى حل، وكان الحل فى ترجمة أعمالهم إلى اللغات الحية، فشهد المسرح الغربى والأمريكى بشكل عام بعض الترجمات لمسرحيات كل من شالوم أسك وهيرشبين.

ومن الأمور الهامة أيضاً أن عدداً من الممثلين اليهود الشبان قد أدركوا الموقف، فدرسوا وتربوا على فنون المسرح فى المعاهد الروسية المتخصصة ويهدف العمل فى مجال المسرح الروسى.

ولكن جاء عامل جديد غير من المواقف السابقة، إذ ألغى التحريم الذى فرض على المسرح البيدى فظهرت إمكانات جديدة أمام فنانيه وكتابه.

إذن كان عام ١٩٠٨ بداية مرحلة جديدة من مراحل المسرحية البيدية، إذ ترجمت إلى اللغة الروسية مسرحية للكاتب هيرشبين وعرضت فى مدينة أوديسا، واستقبلها النقاد الروسى بحماس شديد، مما جعل ذلك بداية لبشروع مسرحى بيدي جديد.

إن الحماس وتكريس النفس للفن جعل من عرض مدينة أوديسا حجر الزاوية في قيام مجموعة من أولئك الممثلين الشبان المتحمسين للفرقة بتكوين رابطة منهم، وتجمعوا حول هيرشبين وتأسست منهم شركة سرعان ما عرفت باسم فرقة هيرشبين وكان أهم أهداف هذه الفرقة:

- ١- تقديم المسرحيات ذات السمة الأنبيية الجيدة.
 - ٢- عدم الاختصار على ذلك الشكل الطبيعي أو الواقعي للمسرحية.
 - ٣- تقديم أعمال مسرحية لكل الكتاب والمؤلفين إلى جانب أعمال هيرشبين.
- وبالفعل طافت الفرقة في رحلة فنية عبر مدن روسيا، قدمت خلالها مسرحيات لهيرشبين، وأسك، وبينسكى، وشالوم عليخيم وجوردين.
- لم تصمد هذه الفرقة سوى عامين من النضال المضنى، لذا حُلَّت الفرقة إذ لم تستطع مواصلة مشوارها الفنى بسبب خسائرها المادية الناجمة عن قلة الخبرة، وبسبب طموحاتها فى أن تكون فرقة محترمة كمسرح الفن فى موسكو.
- أهم الآثار التى خلقتها فرقة هيرشبين:**

- ١- شجعت الفنانين ليحذوا حذوها، فقام المخرج دافيد هيرمان (١٨٧٦-١٩٣٠) Da-vid Herman بتكوين فرقة مماثلة تحت اسم فرقة فيلنا Vilna فى ١٨ فبراير ١٩١٦، وقدمت أول عروضها للمؤلف شالوم أسك ولتصبح مركزاً للأدب الشعبى اليبدى، بالإضافة لكونها مركزاً لتفريخ منات الممثلين، وقدمت مئات العروض بعضها بلغات أخرى.
- لم تقتصر الفرقة على تقديم عروضها فى بولندا فقط، بل قامت برحلات إلى أوروبا وأمريكا. كانت أول أعمال هذه الفرقة وأشهرها مسرحية الديوك لإنسكى، وقد عُرضت عام ١٩٢٠.

- ٢- ظهرت وسط الساحة المسرحية فى بولندا العديد من الفرق المسرحية الصغيرة مثل:

أ - فرقة أزازيل Azazel.

ب - فرقة أارات Ararat.

ج - فرقة فيكت (مسرح الفن اليبدى فى وارسو) (Warsaw Yiddish Art

Theatre).

- د - فرقة مسرح الشباب Young Theater تحت إدارة ميخال فيخيرت Mikhl Veik- hert وقد ظلت تعمل طوال الفترة من عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٢٤، ثم أعاد فيخيرت

افتتاحها مرة أخرى عام ١٩٢٩، وركز جهوده الفنية في كسر الحاجز الوهمي بين الممثل والجمهور، إذ استغنى عن الستارة والناظر، وقدم العديد من التجارب على مسرح الحلبة Areana.

٣- وفي روسيا أعيد تأسيس المسرح اليبدي بعد الحرب العالمية الأولى، بمساعدة الحكومة السوفيتية، التي أغرت الكسندر جرانوفسكى ليتولى إدارة الفرقة وزوبته بالاعتمادات المالية، وجهزت له مكاناً لإجراء التدريبات، ثم منحته دراً صغيرة للعرض وعاونهم مارك شاجال في رسم الصور الجدارية.

كان أسلوب جرانوفسكى عبارة عن كوميديا غريبة تغاير كل ما هو مألوف، إذ طعم كل ما هو خيالي بالفكاهة مع الاستعانة بالحركات البهلوانية والنكات الماجنة والهزل والتفريغ، باختصار توليفة حريفة استطاعت تحقيق قدر واضح من الإقبال الجماهيرى.

ويلاحظ أنه فى عام ١٩٢٨/١٩٢٩ ترك جرانوفسكى الفرقة أثناء قيادها برحلة أوربية، وقد حل تلميذه الموهوب سولومون ميكهوايز^(٧) Solomon Mikhoels (١٨٩٠-١٩٤٨)، محله وقاد الفرقة بنجاح. ومن الغريب أن يصبح المسرح اليبدي فى موسكو من بين أحسن الفرق المسرحية عام ١٩٤٠، بل أفضل مسرح من مسارح اليبدية الخمسين فى موسكو.

الولايات المتحدة الأمريكية:

بعد أن توقف المسرح اليبدي فى روسيا عام ١٨٨٣ هاجر جوزيف لاتينير إلى أمريكا ليؤسس فى مدينة نيويورك مسرحاً للعروض اليبدية، أيضاً أسهم جوزيف يهودا ليرنر (١٨٤٩-١٩٠٧) فى تدعيم المسرحية اليبدية.

كان هذا المسرح ينمو بقوة فى أمريكا، وقد اتسم بذات الصفات والخصائص التى سادت مسارح الترفيه والتسلية التى تعتمد على عناصر حريفة لتصل إلى وجدان الجمهور دون أن تمس عقله.

لقد ساعد علي نجاح هذا المسرح وانتشاره مجموعة من المهاجرين الذين رحلوا عن روسيا وشرق أوروبا وجاؤا إلى أمريكا، وبهذه الهجرات اكتملت حلقات الدائرة إذ حملت هذه الموجات ضمن ما حملت جماهير تحب هذا اللون من المسرح ويتمسك به، أيضاً كان من بين الوافدين مؤلفون ومخرجون وممثلون نالوا قسطاً من العلم فى مجال الفن، بالإضافة إلى التجربة العلمية فى روسيا وبولندا، وحاول البعض من هؤلاء تحسين صورة المسرح اليبدي بتقديم أعمال لها قيمة، أمثال جاكوب جوردين. كما كانت الساحة مهياة

لظهور ذلك الرجل الموهوب القادر على تنظيم الأمور لتبدأ مسيرة المسرح البيدى فى أمريكا بشكل احترافى ودائم.

وظهر بالفعل ذلك الرجل، كان اسمه موريس شفارتس^(٣) (١٨٨٩-١٩٦٠) Maurice Schwartz، الذى بدأ محاولاته عام ١٩١٧. إذ بسبب اقتراح من جاكوب بن أمى Jacob Ben Ami، وهو واحد من أعضاء فرقة هيرشيين، قام شفارتس بإخراج وتقديم ثلاث فكاهاث من أعمال هيرشيين، وكانت (الحقول الخضراء) من بينها، وقد حققت هذه العروض نجاحاً كبيراً، حتى قيل إن الجمهور والمخرج والعروض وجد كل منهم الآخر. كان من نتائج هذه الحركة وما قدمه وقام به موريس شفارتس أن ظهرت مجموعة من الفرق لتقديم المسرحية البيدية، كما ظهرت مجموعة من المؤلفين الجدد يكتبون المسرحيات نثرية وشعرية.

فى فترة ما بين الحربين، ظهر العديد من المسارح والفرق البيدية فى أمريكا، أهم هذه الفرق، فرقة أرتف Artef، وقد قدمت هذه الفرقة على مدار سنوات عديدة بعض العروض من إخراج المخرج الموهوب بينو شنيدر Benno Schneider وهو واحد من أعضاء فرقة الهابيمما الذين تدربوا على أيدي كل من ستانسلافسكى وفاكتانجوف. على أية حال، يمكن أن نقول إن المسرح البيدى والمسرحية البيدية قد مرا بنفس ما مرت به المسرحية الأوربية والأمريكية من مراحل تطور، فقدم المسرح أعمالاً واقعية ورمزية، ومسرحيات شعرية، فلسفية المضمون والمحتوى، كما طرق مجال المسرحية الشعبية بكل مائتوراتها وأساطيرها، أما المسرحية التاريخية الرومانسية فقد كانت أيضاً ضمن ما قدمه هذا المسرح.

ومن بين المحاولات أيضاً تلك التى قدمها ليو كوبرين Leo Kobrin (١٨٧٢-١٩٤٦) والتى اقتصرت على النواحي الاجتماعية مع التركيز على انحلال وانهيار الزوابط الأسرية اليهودية، وانتقاد كل العادات والتقاليد البالية:

أما رودولف سكيلد كرات Rudolf Schildkraut (١٨٦٢-١٩٢٠) فقد تأثر أيضاً بأسلوب شفارتس.

ايضاً ساهم شالوم ليبين سولومون Soomon Libin (١٨٧٢-١٩٥٥) بكتابة أكثر من خمسين مسرحية عن حياة العمال اليهود المهاجرين إلى نيويورك، ولعل أشهر هذه الأعمال هى مسرحية «القلوب الكسيرة» (١٩٠٣)، كذلك كتب موسى ناير Moses Nadir

(١٨٨٥-١٩٤٢) مسرحية «اليهودى الأخير» عام ١٩١٩، كما كتب هارى سالكير Harry Sackler (١٨٨٢-١٩٧٣) مسرحية Yizkor عام ١٩٢٣ وقد تأثر كل هؤلاء بطريقة معالجة جوردين للموضوعات الدرامية الاجتماعية.

فى عام ١٩٣٠ كان المسرح البيدى فى أمريكا مسرحاً يهودياً أكثر منه يديداً، إذ بدأ فى الانتعاش بسبب النجوم والمؤلفين الموسيقيين مثل بروسكيت بيلت Broscht Belt.

بعد الحرب العالمية الثانية، بدأت مجموعة من المؤلفين اليهود فى كتابة مسرحيات عن كارثة الهولوكوست، إذ أعد فرانسيس جودريتش Frances Goodrich عام ١٩٥٩ ومعه البرت هاكيت Albert Hackett مسرحية باسم «يوميات أنا فرانك» ثم كتب آرثر ميللر عام ١٩٦٥ ، مسرحية تحت اسم «حادثة فى فيشنى»، وهم فى محاولتهم لتجسيد موضوع الكارثة الألمانية، بالغوا فى تصوير شخصيات الضحايا، وصوروا الألمان كأشرار. إن المسرح البيدى الأمريكى يقدم اليوم مسرحيات عن الكارثة النازية، فقد كتبت باربارا ليبو Barnara Lebow عام ١٩٨٥ مسرحية تحت اسم الفتاة الجميلة Shayna Maidel تحكى قصة شقيقتين اجتمع شملهما بعد عشرين عاماً من الحرب، أيضاً هناك من المؤلفين من يكتب مسرحاً يهودياً أمريكياً أو يستخدم تراث الثقافة اليهودية كمادة لمسرحياته التى يكتبها باللغة الإنجليزية، ولعل أشهر هؤلاء هو : نيل سيمون^(٣) Neil Simon وهو كاتب أمريكى من مواليد نيويورك عام ١٩٢٧ وهو أيضاً من كتاب السيناريو.

وفى مدينة سان فرانسيسكو، أسس كل من هيلين ستوفولز Helen Stofulz وناومى نيومان Naomi Newman وكورى فيشر Corey Fischer فرقة تحت اسم Atjt وهى فرقة جواله تعمل خارج المدينة.

بدأ المسرح البيدى فى أمريكا وانجلترا مرحلة الانحدار بسبب افتقاده للمعونة المادية والدعم المعنوى والمالى.

إن النهاية الفعلية للثقافة البيدية فى بولندا بدأت مع الحرب العالمية، وفى روسيا منذ عام ١٩٥٢، أما فى أمريكا فقد بدأت مع رحيل كتاب المسرحية البيدية المبدعين، نوى المكانة الرفيعة، تاركين المجتمعات اليهودية الكبيرة فى أمريكا لهؤلاء الكتاب الأمريكان الذين يقدمون تراثاً غير يهودى للجالية اليهودية.

أهم مؤلفى المسرحية البيدية:

١- ابراهام جولاد فادين Abraham Goldfaden (١٨٤٠-١٩٠٨)

اسمه الأصلي أبراهام جولدينفوديم Goldenfodim، من كتاب المسرحية اليدوية، بل يعتبر الأب الروحي ومؤسس هذا المسرح، حسب ماكتب على قبره في مدينة نيويورك. ولد في ستاروكو سنتنتينوف فولنيا Starokontantinov Volnia من مقاطعات أوكرانيا، في يوليو ١٨٤٠. كان أبوه صانعاً للساعات، ودفعه طموحه إلى تعليم ابنه تعليماً بنوياً ودينياً، بالإضافة إلى اللغة العبرية وعندما كان طالباً في المعهد الديني الحكومي Zhitomir، بدأ أولى خطواته نحو المسرح والمسرحية، فأخرج لفريق التمثيل الذي كونه من الهواة في المعهد عام ١٨٦٢، عملاً مسرحياً.

خلال العشر سنوات التالية لتخرجه، أي حتى عام ١٨٦٦، حاول العمل كمدرس، ولكنه لم ينجح، فاتجه لدراسة الطب في ميونخ، وهناك تزوج فتاة من زملائه، ثم عمل في مجال الصحافة أيضاً.

بعد أن أصدر كتابيه عن الأغاني والاسكتشات الهزلية، قرر أن ينذر نفسه، ويكرس جهوده للأدب، على أمل تأسيس مسرح يبدى. وقد كتب بعض القصائد ووضع الألحان الموسيقية لمسرحيتين مسليتين ناجحتين وقتها هما Di Mume Sosye و Tesvey Shkheynes، وضفر هذه الأغاني الفكورية اليهودية وأدمجها مع الحكمة المسرحية والحوار بطريقة جعلتها تبدو كأنها كوميديا مرتجلة.

وفي أوائل أكتوبر عام ١٨٧٦ عرض الفصلين «كلام فارغ» Nonsensical Mish Mash كما سماها ووصفها هو مؤخراً، وقد تم عرضهما في حديقة حانة كبرى اسمها شيمون مارك^(٥) Shimon Mark في مدينة جيسى Jassy برومانيا.

كان جمهوره من البسطاء الذين لم ينالوا قسطاً من التعليم، فقراء مُحبطين، فاستطاع أن يخاطبهم بلغتهم، ويصل إلى أعماقهم، وينعش وجدانهم فأقبلوا عليه وعلى عروضه.

هذا الحدث يشار إليه دائماً، كبداية لمولد المسرح اليدوي المحترف الحديث. كان العرض توليفة من المواقف الضاحكة، والباكية في إطار موسيقي، وقد نجح جولاد فادن في إرضاء كل الأتواق، وحقق نجاحاً دفعه إلى الاستمرار في الكتابة والتوسع في فرقته المسرحية. مع الاستعانة ببعض كتاب المسرح الآخرين أمثال جوزيف لاتينير Joseph Lateiner

واسحق هورفيتش Isaac Hurvitch

فيما بعد، كتبت جولاد فادن للفرقة بعض المسرحيات الموسيقية الشعبية، وقام بعرضها في العديد من الرحلات الفنية لمراكز تجمع اليهود. وقد بلغ عدد هذه المسرحيات أربعين

مسرحية، معظمها من نوع الأوبريتات^(١).
أهم أعماله :

- ١- Two Kuni Lemels، عام ١٨٧٧، وهى تشبه مسرحية كوميديا الأخطاء لشكسبير.
- ٢- شميندريك والساحرة Shmendrik and the Witch قدمها عام ١٨٧٧، وهى تحمل نفس اسم البطل، وهى شخصية مميزة اتخذت كمثال للإنسان القبي، والمكروه.
- ٣- Bayndelé cossak قدمها عام ١٨٧٨.

٤- الساحر المشعوذ Di Kishef Maknarin قدمها عام ١٨٧٩.

ويعد أن منعت عروض المسرح البيدى في روسيا عام ١٨٨٢، رحل جولد فادن إلى وارسو، حيث نال شهرة واسعة، ونجاحاً كبيراً، وقدم هناك عدداً من المسرحيات هى:

- ١- شولاميت Shulamith عام ١٨٨٢ وهى مسرحية موسيقية تعتبر من أفضل أعماله، لذا ترجمت إلى العديد من اللغات بما فى ذلك العبرية والانجليزية، وقد استقى موضوعها من مقولات التلمود، وهى أسطورة حب راعية الغنم شولاميت Jilted التى ظلت وفية لحبيبها ابشالوم إلى أن عاد إليها.

٢- باركوخفا Barkokhba عام ١٨٨٣. وهى مسرحية تاريخية تعالج حرية الأمة اليهودية أيام باركوخفا، وتتركز الفكرة الأساسية حول خيانة باركوخفا لشعبه بسبب حقيفا السامرية.

وفى عام ١٨٨٧ هاجر جولد فادن إلى نيويورك، ولكن استقبال استقبالاً قاتراً على كل المستويات حتى أصدقاء الكتاب، خوفاً من أن ينافسهم، فتأمروا عليه، وحاكوا له الدسائس ليزيحوه عن طريقهم بعيداً عن المسرح. وبالفعل غادر جولد فادن نيويورك عام ١٨٨٩، وعاش فى لندن وباريس وليموج، ولما ضاق به الحال، واشتد الموقف تئزماً عاد مضطراً إلى نيويورك عام ١٩٠٢، حيث يعيش أخوته، وافتتح مدرسة لتعليم التمثيل.

فى عام ١٩٠٦ كتب آخر مسرحياته باسم «ولد من شعبي» Ben Ami وقد اقتبسها من رواية باسم Danial Deronda لجورج اليوت George Eliot وقدمت هذه المسرحية على مسارح نيويورك قبل وفاته بوقت قصير، ولم تلق نجاحاً.

مات جولد فادن فى ٩ يناير ١٩٠٨ فقيراً مثبط الهممة ومع ذلك يقال إن ٣٠٠٠ ألف من المشيعين ساروا خلفه. كان جولد فادن بحق رائد المسرح البيدى، إذ كتب ما يقرب من ستين مسرحية موسيقية، كما كتب لها الأغاني والأشعار، ووضع لها الموسيقى، هذا

التراث ظل مادة طيبة يستقى منها المسرح البيدي زمنا طويلا، فقد كانت تعبر عن المعاناة والآمال والمزاج القومي للجماعات اليهودية التي عاشت خلال حياته وعصره، بل وتكشف هذه الأفكار عن ميول صهيونية متعصبة.

ويرغم كون كتاباته تبو أحيانا بسيطة، فبالإضافة إلى الأسباب الآتية :

- ١- لم تكن هناك تقاليد وقواعد يمكن أن يسترشد بها من يكتب المسرحية البيدية.
- ٢- إن الجمهور المتلقى لأعماله لم يكن من مرتادي المسرح كمسرح، بل كل ما كان يتمتع هو التسلية بكل ألوانها.
- ٣- لم يكن هناك متلون محترفون يكتب لهم.

٢- يستحق ليوش بيريتز Yitsskhok Leybush peretz^(٧) (١٨٥٢ - ١٩١٥)

من كتاب المقالة والقصة القصيرة والشعر والمسرحية. كان بولندي الأصل، فقد ولد في زاموسك Zamosc في ١٨ مايو ١٨٥٢، بدأ برأسته الأولى بالتعليم الديني في أصول الديانة اليهودية، ولكنه أحس فيما بعد بالشك في المعتقدات الدينية، فتحول لدراسة الأدب العبري في شكله المدني، كما تعلم اللغات البولندية والألمانية والفرنسية، مما ساعده على قراءة الكثير من الأعمال الأدبية المكتوبة بهذه اللغات. وقد مارس بعض الأعمال، ولكنه فشل ولم يحقق نجاحا، فسافر إلى مدينة وارسو عام ١٨٧٥ على أمل دراسة القانون، وبالفعل حقق ما صبا إليه وعاد إلى بلده ليمارس مهنة المحاماة.

طوال الفترة السابقة، كان بيريتز يكتب الشعر باللغتين العبرية والبيدية، مارس المحاماة عشر سنوات، ولكن في عام ١٨٨٨ اتهم بالاشتراكية في نشاط حركة بولندية انفصالية، فأنجزته السلطات على إغلاق مكتبه، وغادر بلده إلى وارسو، حيث قبل دعوة جامعة جان بلوخ Jan Bloch ليلتحق بمشروع المسح الإحصائي لحياة اليهود في قرى ريف بولندا. ثم عمل عام ١٨٨٩ كاتباً للحسابات لتنظيم Gmine أي تنظيم اللجنة اليهودية في وارسو. ثم أدار جماعة هازومير Hazomir في وارسو أيضا.

في عام ١٨٩٠ نشر أول مجموعة قصصية له باللغة البيدية وأسمها صور العائلة Ba kante Bilde، ثم تلا ذلك مجموعة من الاسكتشات التي اعتمدت وبصورة أساسية على ما صادفه من حوادث أثناء اشتراكه مع جماعة جان بلوخ.

ومنذ ذلك الوقت، أصبحت اللغة البيدية وأدائها هي شغله الشاغل، كما اهتم بصورة واضحة بالحياة اليهودية، فانغمس في مجال الأدب والنشاط التعليمي، يكتب وينشر ويعلم.

وفى عام ١٨٩١ بدأ يصدر نشرة سنوية باسم المكتبة اليهودية Di Yidishe Bibliotek، ثم أصدر عام ١٨٩٤ وبمساعدة الكاتب اليبدي دافيد بينسكى، مجلة دورية باسم «صفحات من وحى العجلة» Yomtev Bleter وكانت هذه المجلة تصدر بصفة غير منتظمة . وفى نفس العام اشترك بمجموعة من قصصه فى نشرة باسم «الأدب والحياة» Literatur und Lebn.

كانت جهوده الشخصية، ومقالاته عن الحياة اليهودية، قوة جذب هائلة لكل من يطمح فى كتابة الأدب اليبدي، إذ كان يطلع على أعمال الادباء الشبان، ويُنير لهم الطريق، حتى أصبح منزله فى ١ شارع كيجلانه Ceglana قبلة كل هواة الأدب اليبدي، وأشهر مراكزه، بل أصبح عنواناً للأدب اليبدي فى كل أنحاء العالم.

ومع نهاية القرن التاسع عشر، أصبح بيريتز رائد عصر النهضة اليبدية، ولكن لم يدم هذا البريق طويلاً، إذ تحطم كل ما حققته اليبدية من ثقافة وإبداعات بسبب مذبحة الإبادة النازية لليهود.

أصدر بيريتز حكاياته الشعبية وقصصه ذات الطابع الحسى، التى تميل للتأكيد على أن الحياة بهيجة وسارة. كما اهتم بالمرح اليبدي، إذ نشر بعض المسرحيات ذات الفصل الواحد، ثم عاد لينشر أولى مسرحياته الطويلة.

أهم أعماله المسرحية :

١- الاخوات (١٩٠٤)، عالج فيها بيريتز الحالة الاجتماعية لليهود وصور الفقر الذى عانوا فى بولندا وقتها.

٢- القيد الذهبى Di Goldene Keyt (١٩٠٧) وهى مسرحية باللغة الشعرية.

٣- عازفو الموسيقى Klezmer عرفت باسم «إن ذلك هو ما بداخل الكمان» - Vos in Fi- dele Shtekt (١٩٠٧) وهى مسرحية تعالج موضوعاً يتعلق بفنان أسعد الجماهير بفنه رغم ما كان بداخله من حزن دفين وقدر مشؤم يقوده إلى حتفه.

٤- فى ساحة السوق القديمة ليلاً Baynakh't Oyfn Alt'n Mark (١٩٠٧) وهى مسرحية شعرية تناول فيها قضية الموت كأحد الرموز المفروضة على الإنسان، وقد غلف الموضوع بروحانية وصوفية توحى بالتأمل. وقد شاب هذه المسرحية بعض الغموض، خاصة وأنها تعكس تلك النظرة المتشائمة إزاء مستقبل اليهود فى بولندا، وقد قام الكسندر جرانوفسكى بإخراجها للمسرح اليهودى بمدينة موسكو عام ١٩٢٥ .

٥- إنه مكبل بالقيود في دهااليز المعبد In Polish Oyf der Keyt (١٩٠٨)، وهي محاولة لتجسيد الركود الذي يخيم على حياة اليهود بسبب تمسكهم الشديد بالعقيدة الدينية وتعاليمها، والتزام هؤلاء وحرصهم على أداء الملقوس والشعائر بصورة لا تلائم العصر الحديث.

في ٢ أبريل ١٩١٥، مات بيريتز بعد أن أرهقته الجهود المضنية التي بذلها لخدمة جموع اللاجئين اليهود القارين من المناطق التي سادتها الحرب، والمتدققين على وارسو. فالذين اكتشفوا موته، وجده جالساً على مكتبه، وأمامه قصيدة لم تكتمل، وكان ينوي توجيهها للأطفال.

بعد موته لاقى التكريم، وارتفعت منزلته، إذ كرمته كل المدن والقرى، وبالأذات مدينة هامليت Hamlet حيث يعيش اليهود، كما أطلقوا اسمه على بعض المنظمات الثقافية والمعاهد. وجعلوا يوم نكراه احتفالاً تتدقق فيه الجموع من المفكرين والكتاب والأطفال، حيث يلتقون حول نصبه التذكارى الذى أقاموه عام ١٩٢٥. ولعل من أطرف ما يروونه عن بيريتز بعد وفاته، قصة تقول:

«بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وفي أبريل ١٩٤٣ أثناء الاحتفالات بيوم عيد الفصح وكان قد مضى على وفاة بيريتز ثمانية وعشرون عاماً وثار سكان الجيتو، وبعد انتهاء هذه الثورة لم يعد فى وارسو يهودى على قيد الحياة، فقد تهدمت صروحهم ولحقها الدمار، ماعدا النصب التذكارى لبيريتز وأظن الأمر لا يخلو من مبالغة، فهى طريقة اليهود فى تمجيد أبطالهم وتصويرهم بشكل أسطورى خارق ليصبح رمزاً للآخرين وعلامة تغرى هؤلاء بتقليده.

عرف بيريتز فى حياته بأنه أبو الأدب اليبدى الحديث، مثله فى ذلك مثل ميندل موخير سفوريم Mendel Mokher Sforim الذى كان يلقب بجد الأدب اليبدى الحديث، كذلك شوليم عليخيم Sholem Aleichem المسمى بالابن الأكبر لهذا الأدب، وبذلك يكتمل الثالوث الأبوى المؤسس. لقد لعبت كل الأطراف أنواراً مؤثرة فى مجال الأدب اليبدى، ولكن تميز بيريتز بخلاف دوره الأدبى، بأنه واحد من الشخصيات القومية التى لعبت دوراً جاداً فى قيادة وخلق معظم الأجيال الجديدة من الكتاب.

إن أهم إنجازات بيريتز ككاتب، تتركز فى قصصه القصيرة أكثر مما تتركز فى أشعاره أو مسرحياته، بليل أن معظم هذه القصص قد أعد إعداداً مسرحياً سواء باللغة

اليديّة أو الانجليزية، وتكرر ذلك عاماً بعد آخر، بينما لم تحظ مسرحياته بهذا الاهتمام. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى عجزه وقصوره عن السيطرة على الشكل الطويل من أشكال الفن كالمسرحية أو الرواية الطويلة، أيضاً لأنه كان يعتقد أن المسرح «يجب أن يصور فقط ما يراه الإنسان في أحلامه»، من هنا يمكن القول بأنه كان منجذباً نحو اللحظة الصوفية، لذا لتخلو مسرحياته من الرموز التي لا تتفق مع الصياغة الدرامية التي يتطلبها المسرح، والتي تزيد من الغموض والإبهام مما يؤثر على فهمها، هذا بالإضافة لافتقادهما لبراعة البناء والتركييب. ومع كل ذلك، لعبت شخصيته المسرحية دوراً بارزاً في الأدب اليديّ المعاصر.

إن فلسفة بيريتز متنوعة وغير مستقرة، إذ تتضارب الأفكار في داخله بحثاً عن فكرة ثابتة يستقر عليها، ومن هذا المنطلق نجده يتحول من العقلانية، حيث العقل هو في ذاته مصدر للمعرفة أسمى من الحواس ومستقل عنها، وهو الفصيل والحكم في قضايا الفكر أو المعتقد أو السلوك، إلى الهسكالاه، ثم منها إلى الحسيديّة بكل ما فيها من غموض ورموز.

٢- جاكوب جوردين Jacob Gordin (١٨٥٣-١٩٠٩)

من كتاب المسرحية اليديّة، ولد في أول مايو عام ١٨٥٣ في ميرجورود Mirgorod في إقليم بولتافا Poltava، جمهورية أوكرانيا.

تلقى علومه الدينية والدينيّة على يد مدرّس خصوصي، وتعلم أيضاً كلا من اللغة الروسية والألمانية إلى جانب العبرية.

عندما بلغ السابعة عشرة، انضم إلى حركة سياسية تطالب بانفصال أوكرانيا، كما درس اللغة المحلية الأوكرانية. بعد عامين من ذلك تزوج جوردين، وبسبب قشله في بعض الأعمال، قرر ممارسة الأعمال اليديّة، فعمل فلاحاً، ثم حملاً لتفريغ السفن، ثم ممثلاً متجولاً، ومدرساً وصحفيّاً. وفي عام ١٨٨١ كون جوردين جمعية أخوة التوراة الروحية بهدف خدمة العقيدة الدينية، متخذاً من القواعد الأخلاقية التي نادت بها التوراة أساساً لهذه الجمعية. ولم تلق هذه الجمعية النجاح المنتظر لها. بل وهوجمت هجوماً واسعاً جعل جوردين يقرر الهجرة إلى أمريكا، حيث استقر وعاش في مدينة نيويورك اعتباراً من ٢١ يوليو عام ١٨٩١ هو وزوجته وثمانية من أطفاله، واشترك مع المسرح اليديّ الوليد في المدينة. وكان نجاح مسرحيته الأولى حافزاً له على الاستمرار، فكتب ما يقرب من ثمانين مسرحية.

أهم أعماله:

- ١- سيبيريا Siberia أولى مسرحياته فى نيويورك، قدمت فى ١٢ نوفمبر ١٨٩١، وهى مأساة تعالج مشكلة متهم برىء.
 - ٢- الملك لير اليهودى Der Yidisher Kenig Lir كتبها بعد شهرين من مسرحيته الأولى أى عام ١٨٩٢، واعتمد فيها على مسرحية شكسبير، ولكن مع تحويل الجو والبيئة إلى جو وبيئة يهودية.
 - ٣- ميريل إفروز Mirele Efron كتبها عام ١٨٩٨، وهى اقتباس عن شكسبير أيضاً، وتعالج مشكلة سيدة أعمال ينقلب عليها ابنها، ويعمل ضدها.
 - ٤- الله والرجل والشيطان Got, Mentsh, Un Tayvl كتبها عام ١٩٠٠ وهى تشبه مسرحية فارست لجوته.
 - ٥- سوناتا الكروتز (٨) Kreuzer Sonata، كتبها عام ١٩٠٢ وهى إعداد عن تولستوى.
 - ٦- الفلسطيني المنشق (٩) Elisha Ben Abuva، كتبها عام ١٩٠٦.
- وبرغم ما أعلنه جوردين من أن أعماله غير مدروسة ولا تستحق النشر، إلا أنها فتحت فصلاً جديداً فى تاريخ المسرح اليدى فى أمريكا، إذ جذبت العديد من المشاهدين الجدد، وينفس القدر جذبت المفكرين والمثليين.
- فى عام ١٨٩٢ اجتمعت مجموعة من الممثلين برئاسة جاكوب ب. أدلير Jacob P. Adler وكونوا فرقة مسرحية، ثم استدعوا جوردين ليعمل معهم كمؤلف دائم للفرقة. وعمل جوردين مديراً لمدرسة جولد فاندن لفن الدراما فى نيويورك، كما آمن بفكرة مسرح الجماعة ورفضه لمسرح النجم الواحد.
- ويلاحظ أن معظم ما كتبه جوردين من أفكار وموضوعات مسرحية، كانت له أصول ألمانية أو روسية أو فرنسية أو انجليزية، وكان كل ما يقوله أن يعطيها عناوين جديدة ويقلب حوادثها لتصبح يهودية الطابع والمضمون، ويحول شخصياتها إلى أنماط يهودية السمات. أيضاً وضع فى أسلوب تناوله تأثره الشديد بالكاتب النرويجى إيسن والكاتب الألماني جيرهارت هوبتمان.
- إن جوردين يسرف كثيراً فى إلقاء المواعظ فى أعماله المسرحية، ولكن يكمن سر نجاح جوردين فى كونه أعطى لمشاهديه جرعة من الأمل، وبدد خوفهم، كما عالج مشاكل اليهود التى تصادفهم، خاصة فى تلك المراحل الانتقالية والثورية وقتها، كما اهتم أيضاً بالنواحي الاجتماعية والأخلاقية والدينية، لذا اعتبرت مسرحياته تراثاً يبدأ فى أمريكا.

اتسمت أعماله بالخطابة والحوار الطنان، وحرص على أن تحاط أفكاره بجو من الأبهة والفاخمة إلى حد البهرجة، كما اهتم بالطابع المتساوى.

ومن المفارقات، أن يهتم أصحاب الفرق الفنية بالأعمال الخفيفة التى تناسب المهاجرين الجدد، وهم عصب المسرح ورواده فى تلك الفترة، لذا تنافست المسارح فى تقديم ما يناسب نوق هؤلاء الزبائن الجدد، مما انعكس على جوردين فى سنواته الأخيرة، فانزوى فى طى النسيان بعد أن سادت أعماله المسرح اليدى فى نيويورك فى الفترة من ١٨٩٥-١٩٠٨، مما دفعه لأن يقول فى مראה قولته الماثورة قبل موته: «لقد انتهت الكوميديا Finita La Commedia».

١- شوليم عليخيم Sholem Aleichem (١٨٥٩-١٩١٦)

إن اسمه الحقيقى شوليم رابينو فيتش Sholem Rabinovitch وهو من مواليد إحدى المدن الصغيرة فى مقاطعة بيرياسلاف Pereyaslav فى أوكرانيا. تلقى كلاً النوعين من التعليم، الدينى والدنيوى. بعد أن تخرج من مدرسة الصى عام ١٨٧٦، بدأ يعمل كمدرس خاص للغة الروسية، ثم عمل كصاحف حكومى فى الفترة ما بين ١٨٨٠-١٨٨٢. تزوج من أولجا لوييف Olga Loyev وكانت إحدى تلميذاته. فى عام ١٨٨٢، بدأ بإرسال بعض القصص للجريدة العبرية ولكن معظمها رفض. بعدها، وفى ذات العام تحول للكتابة باللغة الييدية، ونشر أولى قصصه تحت اسم الحزين وباسمه المستعار. رحل إلى كييف Kiev ليعمل فى بعض الأعمال الحرة وكسمسار للأوراق المالية، مع مداومته الكتابة فى المجلة الييدية الدورية.

فى عام ١٨٨٨ تولى أمر المجلة النورية المسماة «مكتبة الشعب الييدى» Di Yidishe Folksbibliotek، وحاول استقطاب كبار كتاب الييدية وقتها وأجزل لهم العطاء.

وفى عام ١٨٩٠ خسر كل ثروته، فقرر السفر إلى الخارج، وتكرر فشله.

كانت أولى مسرحياته الطويلة باسم «الانتشار فى كل الجهات» Tsezeyt Un Tseesh preyt عام ١٩٠٢، ثم بدأ بعد ذلك سلسلة من الإعداد لبعض أعماله.

وفى عام ١٩٠٢ وقعت المذابح ضد يهود مدينة كيشنيف^(١٠) وغيرها من المدن الروسية، عرفت هذه المذابح باسم بوجروم^(١١) ويسبب ذلك عم الحزن وجدان شوليم وأصابه الاكتئاب، بالإضافة إلى سوء أحواله المالية، لكل هذه الأسباب قرر الهجرة إلى أمريكا مع نهاية عام ١٩٠٦ على أمل أن يبدأ حياته من جديد، وفى ظل المسرح اليدى فى مدينة

نيويورك. وبالفعل عرضت له مسرحيتان في وقت واحد، وكان ذلك في ٨ فبراير عام ١٩٠٧. ولكن وبسبب ما أبداه أبراهام كاهان من أراء في الجريدة اليهودية المتطرفة التي تصدر يومياً، قرر الهجرة مرة أخرى إلى أوروبا.

وفي أوروبا، وفي يوليو عام ١٩٠٨ أصيب بداء السل، وعانى سنوات طويلة من آلامه، ورغم ذلك لم يتوقف عن الكتابة، فنتج فيضاً وفيراً من القصص والروايات الطويلة والمسرحيات.

في عام ١٩١٤ عاد إلى أمريكا مرة أخرى. حيث مات في برونكس Bronx في ١٣ مايو ١٩١٦، وشيعه آلاف اليهود الذين احبوه واحبوا أعماله.

وكانت الفترة التي تلت وفاته، أعظم فتراته، إذ اعتبروه أعظم من كتب المسرحية البيدية، حتى أنهم أطلقوا عليه لقب عبقرى المسرحية البيدية.

أهم أعماله :

١- من الصعب أن تكون يهودياً Shver Tsu a Yid من أهم أعمال عليخيم الأدبية، نشرها كقصة طويلة عام ١٩١٢، ثم مسرحها عام ١٩١٤، وقدمتها فرقة الهابيمما عام ١٩٣٦. في هذه المسرحية يعالج عليخيم الصعوبات التي يلقاها اليهودي في حياته، وتحت ضغط الحكم القيصري قبل قيام الحرب العالمية الأولى. تدور المسرحية حول الشاب سكينورسون Schneurson في إحدى مدن روسيا، ويخشى من إغلاق أبواب الجامعة في وجهه، بالرغم من حصوله على ميدالية ذهبية لإنجازاته الرياضية. يقترح عليه صديقه إيفانوف تبادل الأسماء والأوراق لمدة عام ليثبت لسكينورسون أنه ليس من الصعب أن تكون يهودياً. ومع تقدم الأحداث في المسرحية يكتشف الطالب المسيحي بنفسه مدى ما يلاقيه اليهود من عذابات في روسيا.

٢- الكنز Der Oytser كتبها عالم ١٩٠٨ : مسرحية من نوع الملهاة المأساوية، وهي تعالج قصة مجتمع يهودي خدعته إشاعة مفادها أن هناك كنزا ضخماً من الذهب مدفوناً في مقابر مدينتهم، وأنه يخص جيش نابليون. الذي مر على بلادهم أثناء انسحابه. لم تكن هناك أية أدلة على صحة هذه الإشاعة، ومع ذلك فقد كانت هذه الإشاعة سبباً في أن تُصاب البلدة بحمى الذهب والبحث عنه. من الواضح أن المسرحية تدور حول فكرة جنون الفنى وحب المال.

وقد قام المخرج الروسى الكسندر ديكي^(١٧) Alexander Diki بإخراج المسرحية، وهو

واحد من تلاميذ فاكتانجوف، المؤمنين بأسلوب أستاذهم ومنهجهم في الإخراج، أى أنه من مدرسة الانطباع البصرى، ومن المغمرين بالاستعانة بالأعداد الكبيرة من المجاميع، وبمشاهد الرقص. وهذا التصرف من المخرج قد تعارض مع ما صاغه المؤلف من فكاهة مريرة، ونقد قاس لشريحة من الحياة، إذ جاء تفسير ديكي للنص والشخصيات بما لا يتفق مع رؤية المؤلف ويعيداً عن ما قصده، فصور حياة اليهود فى الشتات بكل ما فيها من قبح وبشاعة .

إن التفسير الذى انتجته المخرج، جعل المشاهدين يتوقعون طرح رأى عام بأن من الضروري على كل يهودى أن يهجر الجيتو، ويسرع بالذهاب إلى فلسطين كحل بديل أو مثل لحياة أفضل يحققها لهم الاستيطان.

لقد تعددت آراء النقاد حول تفسير ديكي واختلفوا فى تقديره، فمنهم من رأى فيه عداة للسامية وللإهود، ومنهم من أبدى رقبه لاختيار هذا النص رغم إبداء إعجابه وامتداحه للعرض وللممثل. ومما يؤكد ذلك ما كتبه ناقد هارتز:

«إذا كانت فرقة الهايما تريد أن تكون مسرحاً عبرياً فى فلسطين فعليها أن تقيد الجماهير والدولة من خلال حرصها على إحياء الآداب العبرية وتقديمها للشعب».

٣- الجائزة الكبرى De Groyse Gevins: كتبت أيضاً عام ١٩١٤، وعرفت باسم ٢٠٠٠.

٤- توفيا.. العامل فى مزرعة إنتاج الألبان والزبدة Tevye Der Milkhiker. وكتبها عام ١٩١٥، بعد أن أعددها بنفسه عن روايته الطويلة التى تحمل ذات الاسم، وعندما أعدت هذه المسرحية باللغة الإنجليزية، تحولت إلى مسرحية موسيقية باسم (عازف الكمان فوق السطح) وقد ظهرت عام ١٩٦٤ فى بروكلى.

إن إنجازات شوليم من فى كل أعماله، تدل على مقدرته الفائقة على الاقتباس والنقل، وقد اتسمت روحه بالمرح والفكاهة، ورهافة القلب والشفقة، نظر إلى العالم بعين اليهودى العادى، إذ عاش تقاليد وحياة المواطن اليهودى فى شرق أوروبا، وعانى من الاضطهاد والمضايقة التى كانت السبب فى هجرته، ولكنه ككل يهودى، بذل كل الجهد لتثبيت المبادئ الأخلاقية اليهودية، وبث روح الإقدام فى الشعب، حتى لا يتقاعسوا عن هدفهم المعلى وهو تحقيق وطن للشعب المشتت.

استخدم شوليم أسلوب الضحك من خلال الدموع وأصبح طابعاً مميزاً لأعماله،

ووسيلته لإثارة الشفقة والتعاطف مع شخصياته التي اتسمت دائماً بالكرم والضعف، مستفيداً بكل ما حصله من المعلومات عن طريقة الحياة اليهودية، فاعاد تصويرها وتجسيدها بدقة، وقد ساعدته في ذلك أيضاً إجانبته للغة العبرية وبراعته في فنونها ومصطلحاتها الشعبية، وأقوالها المؤثرة.

ويتلخص هذه المسرحية في أن توفيا يلزمه سوء الحظ وتسيطر عليه فكرة زواج بناته بأشخاص من غير اليهود. وبالفعل تتزوج ابنته شاباً يتأمر على القيصرية فيحاكم وينفى مع زوجته إلى سيبيريا. تطرد السلطات توفياً فيتقبل القرار صاغراً حتى لا يكفر بطاعة الرب، إذ إنه كيهودى مؤمن عليه أن يمثل لأن المصائب قدر حظ على الشعب اليهودى وعليه إذن الصبر.

هـ- دافيد بينسكى David Pinski (١٨٧٢-١٩٥٩) من كتاب المسرح اليبدى، وكاتب روائى أيضاً. ولد بينسكى في Mohiev في روسيا البيضاء، حيث تلقى الدراسة الدينية اليهودية التقليدية، ثم درس أيضاً علومه المدنية في الأدب.

في عام ١٨٩١ سافر إلى فيينا كى يدرس الطب، ولكن بسبب خسارة تجارة والده في موسكر والتي نتجت عن طرد وترحيل اليهود من المدينة، ترك بينسكى دراسة الطب، وهاجر إلى وارسو حيث عمل مدرساً، وبدأ مشوار الكتابة باللغة الروسية ثم بالعبرية، وأخيراً باللغة اليبدية، كما أصبح عضواً بارزاً في جماعة الكتاب باللغة اليبدية الذين يلتفون حول الكاتب بيريتز.

ومثله مثل الآخرين الذين اهتموا بقضايا اليهود ومساعدتهم، فقد ركز بينسكى جزءاً من نشاطه لتحقيق وإنعاش هذا الهدف، إذ انضم إلى الحزب الاشتراكى الديمقراطى اليهودى لتنظيم العمال اليهود في بولندا والمسمى بجماعة البوند^(١٣) Bund.

في عام ١٨٩٦ التحق لفترة قصيرة بجامعة برلين لدراسة الأدب، ثم رحل إلى نيويورك عام ١٨٩٩ ليستقر هناك قرابة النصف قرن، وليبدأ في الكتابة المنتظمة للمجلات الدورية اليبدية، وفي ذات الوقت سعى للحصول على درجة الدكتوراة من كولومبيا في الآداب الألمانية. كتب أيضاً مجموعة من المسرحيات والروايات الطويلة والقصص القصيرة كما شارك في تدعيم الثقافة اليبدية في الولايات المتحدة.

كان بينسكى كاتباً من كتاب الحركة الانسانية التي تهتم بإحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والتأكيد على الهموم الدنيوية، لذا اتسمت أعماله البحث عن المعانى

الداخلية للإنسان وقيم الحياة الحقيقية للفقراء.

إن ميول بينسكى الصهيونية واليسارية، دفعته إلى الهجرة إلى اسرائيل عام ١٩٤٩ ليستقر هناك، ويكتب مسرحيات تدور كلها حول المشاكل الاجتماعية والنشاط الفكرى والتأملى لما يصادفه فى حياته اليومية:

أهم أعماله :

١- اسحق شفتيل Isaac Shefiel (١٨٩٩) وهى أول مسرحية طويلة يكتبها بينسكى وقد نشرت عام ١٩٠٧ ومثلت عام ١٩٠٩ وهى تعالج مشكلة الأقلية اليهودية التى تعيش وسط مدينة كبيرة فى روسيا، فى أوائل عام ١٨٩٠، إذ اتخذ من شخصية صانع شرائط وأربطة أحمية شخصية محورية، وجعله شخصية غبية متبلدة العقل، ومع ذلك ينبج فى ابتكار ماكنتين بسيطتين، ينال عنهما مكافأة رمزية من صاحب المحل الذى يعمل فيه.

تسيطر على شفتيل هذا، فكرة ابتكار جديد، تجعله قلقاً، يعانى الأرق، ويحاول فى صمت فى منزله تحقيق الفكرة. ولكن تزعجه الأسرة بمطالبها، وتتهمه بأنه يضيع الوقت سدى فيما لا طائل تحته، بدلا من أن يسعى لكسب قوتهم اليومى، كما أن صاحب العمل يهدده بالطرد، رغم أنه يستقله ويستثمر أفكاره. ولأن ذكاء شفتيل محدود جداً، فإنه يعجز عن تحقيق فكرته، وبالتالي لا يصل إلى تجسيد محسوس لابتكاره المزعوم مما يثبط همته، ويجعله مضطرباً فى الأقواء، إذ سخر منه زملاء العمل. فيكثر شفتيل من شرب الخمر ويزداد عصبية وهياجاً يدفعانه إلى تخطيط المحل ويهم على وجهه فى الطرقات. ويعود بعد أيام إلى منزله يائساً، فيقرر الخلاص من متاعبه وبالفعل يتناول سمّاً، وما أن يحس بسرطان السم فى جسده حتى يصرخ طالباً مساعدة فى البقاء على قيد الحياة لأنه لا يريد أن يموت.

٢- باسم عائلة تسفى Di Familye Tsvi (١٩٠٤) ترجمها Ludwligh Leisoh إلى اللغة الانجليزية تحت اسم اليهودى الأخير، عالج فيها أقول وانحطاط تقاليد الحياة اليهودية القديمة، وناقش الأسلوب الجديد المبني على مفاهيم تختلف عن تلك التقاليد البالية التى تتحكم فى مصير الجماعة وثقافتهم.

٣- الحداد يانكل (١٩٠٦) Yankel Der Shmicl . عالج فيها بينسكى موضوع الحب والجنس.

٤- جابرى والمرأة Gabri Un Di Froyen (١٩٠٨).

٥- الملك داود وزوجاته (١٩٢٠) Dovid Hamelekn Un Zayne Vayber.

إن عالم بينسكى المسرحى والتاريخى وأواقعى والرمزى، يهتم بعالم الانسان سواء أكان يهودياً أم غير يهودى، وكان مغرمًا بأن يجعل الأسى يستبد بشخصياته ويحلو له أن يجعلها تقاوم لتنتصر. اتسمت أعماله بالثروة والحوار الكثير، وترجع أهميته كمؤلف إلى كونه طرق الكثير من الموضوعات الجديدة فى مجال المسرحية البيدية أو حتى فى مجال القصة. إنه مؤلف يبحث عن المعنى الداخلى والقيم الحقيقية للحياة خاصة عالم الفقراء.

ومن أقواله الماثورة: «العدل يعيش مع السعادة، ونحن نريد السعادة، ليست سعادة المنتصر على ضحيته بل نريد السعادة الداخلية التي تدفئ قلوبنا».

٦- بيريتز هيرشبين Peretz Hirshbain (١٨٨٠-١٩٤٨)

من كتاب المسرحية والرواية البيدية، ولد فى إحدى الطواحين المائية القريبة من مدينة Grodon بليتوانيا فى روسيا، فى ١٧ نوفمبر من عام ١٨٨٠. وكالعادة تلقى علومه الدينية مع دراسته لكل من اللغة العبرية واللغة البيدية، إلى جانب اللغة الروسية بالطبع.

فى العشرين من عمره استقر فى فيلنا Vilna، وعمل كمدرس للغة العبرية. وتحت تأثير مشاهدته لحال الجماعة اليهودية، واحتكاكه بالشباب، تحول من كاتب للأشعار الغنائية العبرية إلى كاتب مسرحى، فكتب أولى مسرحياته المسماة مريام Miriam باللغة العبرية عام ١٩٠٥، ثم ترجمها إلى اللغة البيدية، ويعدها كانت كل مسرحياته باللغة البيدية.

فى عام ١٩٠٨ انتقل بيريتز إلى مدينة أوديسا ليصبح من أهم الشخصيات فى تنظيم مسرحى يهدف إلى رفع مستوى المسرحية للبيدية، وعرف هذا التنظيم فيما بعد باسم جماعة أو فرقة هيرشبين، وكان أول مسرح فنى للمسرحية البيدية فى أوديسا.

كان بيريتز محباً للسفر والتجوال، إلى أن استقر فى الولايات المتحدة عام ١٩١٤، وهناك شارك فى تحرير جريدة يومية بيديا اسمها اليوم The Day.

أهم أعماله :

١- فندق الأشباح Di Puste Krethme (عام ١٩١٢) وهى مسرحية تقع فى أربعة فصول، وتدور أحداثها فى منزل ريفى من منازل أوربا. عرفت هذه المسرحية أيضاً باسم «الفندق المثالى» عندما قدمت عام ١٩١٩، ولأقت نجاحاً كبيراً فى أمريكا، فترجمت إلى اللغة الانجليزية ومثلت فى بروكواي.

كانت هذه المسرحية خليطاً من الرومانسية الريفية، والفتنات، وتعددت مشاهدتها مما جعلها من العروض المسرحية المسلية.

كان تاجر الخيول الريفي يستعد لزفاف ابنته Meta، ويقرر إهداء الزوجين فندقاً مهجوراً يمتلكه عليهما يتمكنان من جعله فندقاً مثالياً. ولكن كانت ميتا عاصية حروناً بسبب علاقة الحب التي تربطها بـابن عمها البسيط إيزاك Itsik. تقام وليمة للزفاف ولكن العروس ميتا تهرب بملابس الزفاف مع إيزاك، ويظن الضيوف أن الأرواح الشريرة هي التي اختطفتها. يخرج الأب وجيرانه وأقاربه للبحث عن العروس. يختلف إيزاك وميتا خلافاً حاداً، وينتج عن ذلك عودة العروس إلى والدها ومنزلها. يشعل إيزاك النار في الفندق، ولكن يعلن الأب أن القوى الخفية والأرواح الشريرة هي التي أحرقت الفندق ثم أشعلت النار في بيته.

تعترف ميتا بحبها لابن عمها، وتحاول القفز وسط النيران المشتعلة، فيظهر إيزاك كبطل أسطوري، ويمنعها من ذلك وهو يقول «لن تفلتي من يدي ثانية».

٢- الركن المهجور أو البعيد A Farvorfn Vinkl، قدمت عام ١٩١٢.

٣- ابنة الحداد Dem Shmid's Tekhter، عام ١٩١٥.

٤- الحقول الخضراء Grine Felder، عام ١٩١٦ وهي مسرحية في ثلاثة فصول، تدور

أحداثها في مزرعة يهودية في روسيا، قبل الحرب العالمية الأولى. وهي مسرحية رعوية تعالج موضوعاً ملحمياً تختلط فيه القصائد الرعوية بالفكاهة الشعبية.

وتبدأ الأحداث بظهور الطالب ليفي ياتسكحوك Levi Yitskhok الذي يدرس العلوم الدينية، إذ يعكر ظهوره ما ساد المزرعتين المتجاورتين من هدوء. تحاول فلاحات القرية استمالته، بل وكرجل متعلم يتمنى كل أب أن يخطفه لابنته، وتشاجر بعض الآباء فعلاً. كانت في المزرعة فتاة تدعى Tsine، وهي أكثرهن جرأة وإقداماً، إذ حاولت اغواء ليفي ليبقى معهم فترة أطول وتتجح في ذلك.

الفتاة Tsine أخ عنيد، يحب فتاة من جيرانهم، هو على خلاف مع والد محبوبته، لأنه يحاول دائماً التفرقة بينهما كي يزوجها من الشاب ليفي. تسير الأمور لتنتهي بأن تتزوج Tsine من ليفي، وأخوها من حبيبته، وتبارك الأسرتان هذه الزوجتين وسط احتفالات ومرح.

ويلاحظ أن المسرحيات الثلاث الأخيرة من النوع الفكاهي الشعبي، ويطلقها فلاح

يهودى تختلف صورته عند بيريتز عن الصور التي كانت سائدة من قبل، فالصلاح هنا إنسان طيب. متدين، بسيط ومتمسك بأداب السلوك والاحتشام رغم جهله.

إن عالم هيرشبين عالم يتسم بالهدوء والبحر والسمائة والكرم والوداعة، فى إطار من الدعاية التلقائية الطريفة التى تصدر من القلب، إنه عالم الطبقات الشعبية النبيلة، عالم الطبيعة السخية المعطاءة. ويهتم المؤلف بتقديم شخصياته والإطار الفنى على حساب عقدة المسرحية التى تعالج الحب بين الرجال البسطاء والفتيات العاشقات، أما الحوار فهو فى خدمة هذه البساطة الفطرية، لذا فإن الكلمات مألوفة وتناسب الموقف. إن كاتبه المفضل ومثله الأعلى، جوركى وهويتمان.

٩- هالبير ليفيك ١٨٨٨-١٩٦٢ Halper Leivick

شاعر وكاتب مسرحى وصحفى. ولد فى Ithum في روسيا البيضاء، وتلقى تعليمه الدينى فى شئون العبادة اليهودية، اتصل بالأدب العبرية العادية وهو فى سن المراهقة، وترتب على ذلك إقلاعه عن إتمام دراساته الدينية، وتحول عنها باعتبارها نمطاً تقليدياً من التعليم.

فى حوالى عام ١٩٠٥ انضم إلى حركة يهودية سرية تسمى بجماعة البوند The Bund وأصبح من أنشط أعضائها. كتب فى ذلك الوقت بعض الأشعار اليبدية.

فى عام ١٩٠٦، ألقى القبض عليه بسبب نشاطه الثورى، وقضى عامين فى سجن Minsk انتظاراً لمحاكمته. رفض أثناء المحاكمة أن يدافع عنه محام، وأعلن فى جراءة عن أماله وأمانيه الثورية، فحكمت عليه المحكمة بالسجن مع الأشغال الشاقة أربع سنوات، ثم نُفى بعد ذلك إلى سيبيريا، حيث قضى ست سنوات من عمره هناك.

أثناء فترة سجنه كتب ليفيك أولى مسرحياته الشعرية وأسماها قيود المسيح (١٩٠٨) Di Keytn Fun Moshiaikh ونشرت عام ١٩٣٩.

وفى مارس عام ١٩١٢ أرسل إلى سيبيريا، فكتب مسرحية «هناك حيث الحرية» Dort vu Frayhayt التى نشرت عام ١٩٥٢.

أرسل إليه بعض رفاق النضال الذين هاجروا إلى الولايات المتحدة نقوداً مكنته من شراء حصان وزحافة جديد، وكانت بداية رحلة الألفى ميل التى أوصلته إلى أقرب خط سكة حديد. ومع صيف عام ١٩١٣ تمكن من الوصول إلى نيويورك.

هناك، بدأ حياته العملية كعامل للصق الاعلانات، لتغطية نفقات الحياة، وواصل فى ذات

الوقت هواية كتابة الشعر. أصدر ديوانين سجل فيهما كل تجارب حياته وقتها، وصور بعض الآراء الشخصية والتحليلات والتصورات الذاتية.

فى عام ١٩٢١ ظهرت مسرحيته الشعرية الجوايم Der Goylem وهى تعتبر نهاية الثلاثية عن المسيح، وجعلت منه هذه المسرحية كاتب أشعار بيديه من الدرجة الأولى.

كان لنجاح هذا العمل إغراؤه، إذ تحول إلى كتابة المسرحية على أمل إصلاح وضعه المالى ، فكتب خلال عشر سنوات سبع مسرحيات واقعية مستخدماً أسلوب النثر، ومتناولاً موضوعات وأفكار اجتماعية، ولكن لم تنجح أى من هذه المسرحيات السبع.

فى عام ١٩٣٢ أصيب بالسل الرئوى، مما جعله يقضى أربع سنوات تحت العلاج فى المصحات المتخصصة. مع ذلك لم يمنعه المرض من الكتابة الوفيرة.

كان ليفيك متحدثاً باسم وإسان الثقافة البيدية، وبلغ من إعجاب مريديه به أن انشأوا داراً لنشر دواوينه الشعرية، ولعل أهم ما يلاحظ فى أشعاره، ظهور تلك الذكريات الأليمة التى طفت على السطح وأيقظت الخوف من الهتيرية فى أعماقه، فكست أعماله مسحة واضحة من التشاؤم، خاصة بعد زيارته إلى اوريا وزيارة معسكرات الD.P، التى كان من نتائجها، «مع البقية الباقية على قيد الحياة» Mit Der Sharis Hapleyte ثم المسرحية الشعرية الصوفية «الزفاف سيكون فى فيرفالده» Di Khasene In Fernvald التى كتبها عام ١٩٤٩، وهى تصور زواج أرملة بقيت على قيد الحياة بعد نجاتها من معسكرات الاعتقال الألمانية، وتصور رؤيته لكيفية بداية الحياة بعد الكارثة.

فى هذه المرحلة، أصبحت المشاكل الإنسانية والمعاناة البشرية هى المحور الذى تدور حوله أفكاره وأعماله. أما آخر أعماله فقد كتبها عام ١٩٥٣ وسماها «أيام العمل» In Di Teg Lyev، وفيها يسأل الرب أن يعطف على يؤساء البشرية، وجعل تمثال ساتان Satan ينحن أخيراً أمام الرب، بينما يضمّد كل من أسحق وإبراهيم جروحهما ويبدآن مع غيرهما فى صنع تمثال جديد.

فى عام ١٩٥٧ دعى ليفيك إلى مؤتمر الكتاب والمفكرين الذى انعقد فى أورشاليم، وتحدث عن مشاكل اليهود الشخصية مقارناً إياها بحياة اليهود على وجه العموم، واختار عنواناً لهذه المحاضرة، اليهودى - الفردى، وكعادة ليفيك فى كل أعماله، جسد مشكلة الإنسان الفرد عبر ذلك اليهودى الفرد. فطرح معاناة الإنسان، وعزلته، وحنيته إلى الحرية والخلص، وهو أحياناً يتطهر بمعاناة من خلال نظرتة بعطف وشفقة إلى معاناة الآخرين

من زملائه. إن الإنسان هو محور مسرحياته الإحدى والعشرين سواء كانت بئراً أم شعراً، بل وهو محور كل أعماله الشعرية التي طبعها في بواينه العشرة.
بدأ ليفيك محاضراته قائلاً:

«والآن اسمحوا لي بأن أحدثكم عن نفسي كحالة فردية، وكيهودى. إن شيئاً ما ظل يؤثرنى طوال حياتى ويلانمنى، وأعترف أنه برغم كل هذه السنين، ظل هذا الشيء قابعاً فى وجدانى، ويحتل كل ضميرى، ويبرز بوضوح أمام عينى. منذ زمن بعيد، وأنا فى طريقى إلى الحيدر، فى أحد أيام الشتاء الصافية المشمسة، وأثناء مرورى بشارع المعبد اليهودى، وبعد اجتيازى لسوق الميدان الكبير، وفى الطريق وعند مدخل كنيسة بولندية، ظهر لى رجل بولندى ضخم الجثة، متين البنيان طرحنى أرضاً وأمسك رأسى بيده، وألقى بقبعتى بعيداً، ثم قذفنى على أرضية الطريق المتجمدة بعد أن ضربنى، ثم صاح قائلاً «أيها اليهودى القذر، عندما تمر أمام كنيستنا عليك أن تخلع قبعتك، أسمعت أيها اليهودى القذر» قمت بصعوبة وتناوات قبعتى، وجريت بقصى سرعة إلى الحيدر وظللت أبكى، كان قلبى يصرخ، لماذا ضربنى ذلك البولندى الضخم وأنا طفل فى السابعة من عمرى؟ لماذا عندما يمر هذا المسيحى أمام كنيسنا لا يجبره أحد على خلع قبعته تحية واحتراماً. وفى الحيدر ظللت أبكى حتى جاء مدرس الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم، وبدأ فى تناول موضوع الدرس عن قصة إبراهيم وولده إسحق، وقدر التضحية التى أقدم عليها إبراهيم، ونجاة الابن من الذبح وتساؤل، ما الذى كان يحدث لو تأخر نزول الملاك؟ اتخذ ليفيك من هذه القصة مدخلاً ومثالاً لعذابات اليهود، وتطرق فى حديثه إلى ستة ملايين اسحق يرقنون والسكاكين فوق رقابهم، مكسدين فى غرف الغاز، وقد تأخر وصول ملاك الرب، فلقيت الملايين الستة حتفها، دُبح، ألا يكفى ما قدمناه من تضحيات على كل المذابح، ألا يكفى^(١٤)».

فى عام ١٩٥٨ أصيب ليفيك بالشلل وعانى من آثاره، مما جعله يقضى سنواته الأخيرة على فراش الموت، ومن الطريف أن يكون عام المرض هو بداية لتكريمه والاحتفاء به، وتبجيله كواحد من كبار شعراء وكتاب المسرح البيدى. ولكنه مات فى ديسمبر ١٩٦٢ عن عمر يناهز الأربعة والسبعين عاماً.

كانت أعماله خاتمة بما يلقاه البشر من صنوف العذاب فى دنياهم، وتسجيلاً صادقاً لنضال الحياة اليومية، وصراعاتها، إنه كان صوتاً عالياً ومحتجاً ضد الكرب النفسى

والآلم المبرح، ضد المهانة وسوء المعاملة. وكلمة أخيرة عنه، إنه المتعصب الذي يهوى العمل مع الحركات السرية اليهودية ضد الوطن الذي يعيش فيه.

أهم أعماله :

الجوليم Der Golem : بعد تقديم مسرحية الديوك ونجاحها، جاءت مسرحية الجوليم لتصبح ثاني العروض الهامة لفرقة الهاييم، وأكثرها نجاحاً. إن كلمة جوليم تعنى مخلوقاً من مواد خام قبة، أى أنه مخلوق غير كامل، ولهذا فهو دميم، بشع الصورة، بطيء الفهم. ١- والجوليم مسرحية شعرية فى ثمانية مشاهد، كتبها ليفيك باللغة البولندية، واستقرت كتابتها أربعة أعوام (١٩١٧-١٩٢٠)، ونشرت عام ١٩٢١، وفى عام ١٩٢٥، ترجمت إلى اللغة العبرية، ومثلت لأول مرة فى ١٥ مارس ١٩٢٥. كانت للفرقة ما زالت تلبسة لأستوديو مسرح الفن بموسكو.

٢- إن مادة هذه المسرحية مستمدة من بعض الخرافات والأساطير التي كانت شائعة فى العصور الوسطى عن أشخاص عديدين يتمتعون بقدرات خارقة ويستطيعون خلق بعض المخلوقات الأرضية وينفخون فيها سر الحياة عبر قوة خفية يرجع أساسها إلى توليفة خاصة وترتيب لحروف اسم الرب. وكان أشهر هؤلاء: الحاخام يهودا لوى Judah Loew فى مدينة براغ Prague التشيكية (١٥١٢-١٦٠٩) وعرف باسم ماهارال Maharal والذي قيل عنه إنه صنع مخلوقاً ليدافع عن الجالية اليهودية ضد أولئك الذين يخططون لنسفها والقضاء عليها.

٣- اشتهر ماهارال بأنه رجل خير، مثقف، وزعيم من زعماء الطائفة اليهودية، ومن دارسى القبلائية المتبحرين، مما مكّنه من الوصول إلى سر الأسرار الذى ساعده على إثبات العديد من المعجزات.

ترددت العديد من الروايات عن شجاعة وإقدام هذا المخلوق ونجاحه فى إحباط المكائد التي حيكت، ومن أمثلة هذه المكائد الادعاء بإخفاء زجاجتين من الدم فى بدروم الكنيس قبل عيد الفصح^(١٥) اليهودي Passóver Matzos، ووجه أهل المدينة الاتهام للجماعة اليهودية بأنها تستخدم دماء المسيحيين فى إعداد فطائر العيد أى الماساء.

إن الجوليم فى كل هذه الروايات يظل مجرد إنسان ألى (ربوط) ضخم، غير مكتمل الملامح، تعوزه الرقة والإرادة، إذ هو تحت سيطرة وتوجيه الماهارال. أضاف ليفيك إلى هذه المادة الشائعة فكرته الأساسية عن خلاص الإنسان واشتياقه

للتحرر، كما قدم الإنسان على صليب محتته. أيضاً قدم شخصية إيليا Elijah الرسول بشير مسيح بيت دودا، والمسيح بن دافيد نفسه الذي كان مجيئه العالم ثانية بداية مرحلة من السلام والعدل على الأرض. أيضاً اقترح في شخص الجوايم يوسف، شكل المسيح بن يوسف تلك الشخصية الغامضة من شخصيات الهاجاده التلمودية، الذي سيأتي أثناء أيام عنيقة مفاجئة من أيام الرب، وماجوج Magog الذي يسبق وصول المسيح بن دافيد.

٤- قدمت ذات الفكرة كقيم استعراضى غنائى.

٥- تعتمد المسرحية على أسطورة بدائية قيمة لها جنور قبلانية. إنها قصة الماهارال، حاخام براغ فى القرن السادس عشر الذى صنع من الصلصال مخلوقاً ضخماً على هيئة رجل، بهدف تحرير اليهود، وإنقاذهم من الهلاك، والدفاع عنهم ضد أولئك الذين تعبدوا اضطهادهم، وتهديد حياتهم وأمنهم. إنه بالنسبة لليهود، المسيح المنتظر أو المخلص الذى يعتمد على القوة الخارقة. ويعد أن أتم الجوايم مهمته، انقلب على شعبه وأصبح ضدهم، أمام هذا التصرف، لم يكن للماهارال سوى خيارين، تحطيم الجوايم، أو تركه.

٦- استفاد المؤلف من المسائل الفلسفية، ومن علم اللاهوت.

٧- قبل أن يكتب هذه المسرحية، كتب عام ١٩٠٨ قصيدة شعرية أسماها «قيود المسيح»، عبر فيها عن مضمون هذه الفكرة. كان ذلك بعد فشل محاولة الثورة فى روسيا عام ١٩٠٥، وقد عاد ليفيك لذات الموضوع بعد الثورة البلشفية^(١٦)، وقد اعتبر الجوايم هو الثورة أو المخلوق من العنف. هذا المخلوق مثله مثل الثورة، يحمل فى طياته النيات والمقاصد الطيبة والأهداف النبيلة، ولكن عندما يجد حياته تتبعد وتحول عن الهدف الذى رسمه خالقه، تمرد على وضعه وثار، وتحولت نواياه الطيبة إلى رغبات دموية مدمرة، مما جعل خالقه يفكر فى تدميره. رأى النقاد فى موسكو فى الفكرة انتقاداً لثورة أكتوبر. ويرغم هذا المغزى الواضح لم تظن إليه سلطات الرقابة فى موسكو، ولم تدرک المعنى المجازى فى المسرحية، لذا لم ترفض عرضها. كل ما طلبته شطب أحد المشاهد عن الأشباح. وكان عبارة عن كهف فى القلعة الخامسة، حيث أخفى ثاديبوس زجاجات الدماء البشرية فى سراديب المكان، وأخذ يلعن اليهود قائلاً: «سوف لن يسلبونا قدرتنا على استخدام السكاكين، وإن نعدم وسيلة مأكرة لهزيمتهم.» يخرج ثاديبوس ومن معه، ويدخل الماهارال والمسخ ويكتشفان زجاجات الدم، ترقص الأشباح والأرواح التى تسكن المكان حول المسخ وإيليا والمسيح.

٨- كتب راكين بن أرى Raikin Ben Ari في كتابه عن الهايما وصفاً دقيقاً للنقاش الذي دار بعد القراءة الأولى للمسرحية قائلاً: اندفعنا بقوة وجراً في نقاش ساخن وغاضب عن هذه المسرحية. إن المعارضة القاسية لهذا النص، بدأت من صعوبة فهم ما يريده المؤلف وما قصده على وجه اللفة. إن أفكارها غير واضحة. إن مقطعاً من مقاطع القصيدة الشعرية، يعطينا الإحساس بأن المؤلف يثير الجدل للبرهنة على ضرورة القوة المادية، ثم ينتهي المؤلف، بعدما ساقه من براهين إلى رأي مخالف لرأيه الأول ويتناقض معه. ما هذا الجوليم؟ من يكون؟ هل هو نبي؟ هل هو شيخ خفي؟ هل هو مخلوق مادي أم رוחي؟ إن معنى ذلك أن هناك صعوبات في فهم بعض الشخصيات الرئيسية مثل شخصية تانخوم Tankhum، ذلك الأبله السلذج الذي يعيش في المدينة، والذي دار يحذر من كارثة وشيكة الوقوع. كذلك شخصية المسيح الذي تنكر في ثياب شحاذ شاب. لذا طلب الممثلون إعادة صياغة القصيدة المسرحية، ولما لم يكن هناك شخص يعينه ليصوغ القصيدة، فقد اشتركوا جميعاً بجهد مشترك في الصياغة، وأسهم كل منهم بما لديه من أفكار، ومن الطريف أنه أثناء هذه الصياغة، استعان كيميرينسكى Chmerinsky بما في مكتبة أبيه من مراجع عن أسطورة الجوليم، ولكن ورغم التفسير الواضح الذي حصل عليه كيميرينسكى، فقد ظل السؤال المطروح بلا إجابة.. ما هو الجوليم؟

إنه بالنسبة للممثلين لم يكن مجرد عملاق، بل هو إحياء لذلك المحارب اليهودي القديم الذي جاء ليقاتل من جديد. وبسبب هذه الحيرة، قرر أعضاء الفرقة ترك الموضوع لفطنة المشاهدين، ولبضغ كل منهم معنى للكلمة كما يتراءى له.

٩- استدعت الفرقة المخرج الروسي بوريس الياخ فيرشيلوف Boris Illich Vershilov وهو واحد من مجموعة المخرجين في مسرح الفن بموسكو، ومن تلاميذ ستانسلافسكى وفاكتانجوف، ولكنه كان أقرب إلى أسلوب ستانسلافسكى وطريقته ووسائله، وقد عرف عنه، أنه معلم ماهر له طرقه وأساليبه غير عادية، كما كان يتمتع بقدر كبير ومتنوع في مجال الإخراج. كان فيرشيلوف يهودياً، ولكن أسرته لم تكن تهتم بالثقافة ولا بالتراث ولا التقاليد اليهودية، ولا بالمعتقدات القديمة والتأثيرات التراثية، بل بدت كل هذه الأمور غريبة عليه، لم يألّفها من قبل ولا خبرة له بها، لذا استعان بالممثل كيميرينسكى ليعمل مساعداً له ومفسراً للنص، وموضحاً لكل ما صاحب الأحداث من خلفيات. كان لقبول فيرشيلوف أثره في النص المسرحي، إذ أضفى عليه رؤية جديدة، مما جعل المسرحية تختلف كثيراً عن رؤية المؤلف الأصلية، سواء في المضمون أو في الشكل أو في البناء. ومن أهم أفكار

فيرشيلوف:

- أ- اختصار وحذف بعض المقاطع وبذلك أصبحت المسرحية أقصر.
- ب- اختصار وحذف بعض الشخصيات الثانوية مع التركيز على الأدوار الرئيسية.
- ج- تحويل بعض الأدوار التي يقوم بها الرجال إلى أدوار نسائية ، هذا التحويل اقتضته وفرة الممثلات الممتازات في الفرقة.
- د- أضيفت بعض الأدوار والشخصيات الجديدة.

وبلاحظ أن المسرحية قد عرضت ثلاثمائة وأربعين ليلة عرض وفي قارات ثلاث. وعندما عرضت المسرحية في تل أبيب، قارن النقاد بين أداء الممثلين في كلا العرضين، إذ كان مستوى ممثلي المسرح القومي الإسرائيلي أفضل بكثير من الممثلين الذين قدموها في روسيا.

واعتبر النقاد أن أهارون ميسكين Aaron Meskin بأدائه لدور المسخ جوليم، قد أضاف إلى الدور أبعاداً جديدة، إذ كانت ملامحه وصوته متميزين، كذلك تميز أداء باروخ كيميرينسكي Baruch Chemerinsky في دور ماهرال Maharal.

١٠- في عام ١٩٢٦ قامت الفرقة بجولة أوروبية لتقدم المسرحية مع مسرحيتين أخريين. وقد زارت ضمن رحلاتها فلسطين عام ١٩٢٨، وقدمت المسرحية هناك، كذلك قدمتها في رحلتها إلى أمريكا عام ١٩٤٨. وفي ذلك العام اختارت مدينة نيويورك المسرحية كأفضل عرض جماهيري، إذ كانت كل عروضها كاملة العدد.

١١- ومن الدلائل التي يسوقونها على نجاح المسرحية، أن أحد الشخصيات المسرحية (تأنخوم) وهو أحد أبناء المدينة صرخ في لحظة اليأس، «من ذا ينقذنا؟» فإذا بصوت من صالة العرض يقول : «سوف نفعل نحن»، ووقفت مجموعة المشاهدين وأنشدوا النشيد الوطني.

١٢- اختيرت المسرحية عام ١٩٥٤ لتمثل إسرائيل في المهرجان الدولي للمسرح الذي أقيم في باريس.

١٣- بالنسبة لتوزيع الأنوار ، سارت الفرقة على نظام يتفق مع أسلوب الإدارة الجماعية، وهو نظام يحتم على أي ممثل القيام بالدور المسند إليه مهما كان صغيراً، إذ سيحل عليه النور ويلعب دوراً رئيسياً في مسرحيات مقبلة. هذا الأسلوب في التوزيع، قصد به تحقيق تكافؤ الفرص والمساواة بين أعضاء الفرقة، وتجنب التكرار، ومحاربة التفرد والنجومية.

إن هذا النظام يجعل كل الأعضاء مشاركين في التدريبات والعرض، سواء من وزع المخرج عليه دوراً أو لم يوزع، إذ بهذه الطريقة تضمن الفرقة تدريباً لكل الممثلين، ويصبح كل منهم جاهزاً لأداء أى دور فى العرض إذا ما اقتضت الظروف ذلك، ومن هذا المنطلق ظهر نظام البديل، أى يتقاسم أعضاء الفرقة لىالى العرض فيما بينهم، فالدور الواحد يلعبه اثنان من الممثلين أو ثلاثة، وفى عدد محدد من العروض .

١٤- بالنسبة لهذه المسرحية اختير عدد من الممثلين للقيام بأدوار الما هارال، وثاديوس، وتانخوم. ولكن بالنسبة لدور الجوليم فقد اختار المخرج ممثلاً واحداً فقط هو أهارون ميسكين، إذ أن شكله وأداءه يتناسبان مع الدور تماماً، فقد كان طويلاً، متين البنيان، قوى الجسم، يمتلك صوتاً قوياً غليظاً (باحس)، وقد وصفه أحد نقاد نيويورك بقوله : «إن صوت ميسكين يشبه هدير مدفع».

١٥- جسد المؤلف الصراع مع ثاديوس Thaddeus كخصم عتيق للجنس اليهودى ويرر عداؤه هذا لأسباب :

أ- عدم قدرته على فهم الأسس الأخلاقية اليهودية.

ب- المعاناة هى قدر الإنسان أياً من كان.

ج- هناك علاقة بين الأهداف والوسائل .

لكل ما سبق اعتبرت المسرحية من عيون التراث اليهودى، وتجسيدا لما عاناه ويعانيه الشعب اليهودى، ومدى تشوقهم للخلاص.

١٧- الموسيقى : بدأت التدريبات مع نهاية الصيف ، وقد توصل فيرشيلوف إلى تأكيد إيقاع العرض، كما حدد رؤيته إذ كان يسعى لتقديم نص المسرحية فى إطار من الأغاني والرقصات وضع الموسيقى الملحن اليهودى موشى ميلنر Moshe Milner، وكان من مدينة ليننجراد، وقد غضب عندما حاول المخرج الغاء بعض هذه الألحان أو الأغاني، ودفعه هذا التخوف إلى حضور كافة التدريبات، وأصر على الوقوف فى مواجهة محاولات المخرج، مدافعاً عن كل ما زوره كتبها .

١٨- المناظر : صمم المناظر الفنان أجنات نيغفينسكى Ignat Nivinsky، وهو فنان متمرس، سبق له أن صمم مناظر مسرحية الأميرة تورنادو لفاكتانجوف.

كانت المناظر المصممة وسيلة إيضاح بما تحمله من دلالات موحية، فقطع المنظر كانت قائمة اللون ومائلة، وتبدو كما لو كانت مبعثرة أو فى حالة فوضى على المسرح، ولكنها كانت فوضى محسوبة، تسمح للممثلين بالتقل فى حرية بين كل المستويات، ولأن المناظر

كانت تتطلب مساحة كبيرة من فراغ المسرح، فإن الفرقة قد بحثت لها عن مسرح آخر مساحته أكبر، تستطيع منصفته استيعاب متطلبات العرض من مناظر. وبالفعل، وبعد اعتراف السلطات الروسية بالهايما كفرقة مسرحية رسمية منحت هذه السلطات قصر الكونت كورنيلوف Count Kornilov فى حي كيسلوفكا Kisselovka. وكان هذا الكونت من المعادين للسامية وقد هرب بعد الثورة. وكان لهذا المسرح قصة، إذ اضطرت إدارة فرقة الهايما إلى تلجير جزء من المسرح للاستفادة بالقيمة الإيجارية فى دعم العمل الفنى ذاته، وانتقلت التبريمات إلى المسرح الجديد، وبدأت كل الأمور تتغير، فقد كانت المناظر فى المسرح القديم تمثل للفرقة مشكلة، ولكنها فى المسرح الجديد بدت طبيعية وملائمة .

١٩- الأزياء : وكانت من العناصر الهامة فى العرض، فمثلا كان من بين مشاهد المسرحية مشهد لحلم ترقص فيه الأشباح وتلتف حول الجوايم، وتحيطه، وكان المنظر عبارة عن نفق تحت الأرض، كان فيرشيلوف يرغب فى تقديم مشهد غير عادى للربح، فاستعان بتصميمات خاصة للملابس إذ جعل الأشباح تبدو كالحیوانات والطيور ولكنها تتمتع بطبيعة إنسانية. ومن بين الطرائف التى حدثت فى أحد الأيام بسبب الملابس أن أحد الأشباح كان يرتدى بدلة تمثل الهيكل العظمى، كما يلبس على رأسه باروكة ، وأثناء الرقص سقطت الباروكة وظهرت الجمجمة الصلعا.

٧- شوليم أسك^(٧) Sholem Asch ١٨٨٠ - ١٩٥٧ ومحاولة تحديث الماضى اليهودى. وهو واحد من أشهر كتاب القصة والمسرحية الییدية. بولندى المولد أمريكى الجنسية، إذ ولد فى أول يناير عام ١٨٨٠ فى مدينة كويتو، كان أبوه صاحب حانة. تلقى علومه الدينية ثم شغف بالدراسة الدنيوية، خاصة بعد أن قرأ العبرية الحديثة، واطلع على أعمال الكتاب الألمان.

بدأ حياته يكتب باللغة العبرية، ولكن سرعان ما تحول إلى اللغة الییدية تحت تأثير الكاتب الییدى Yitskhok Leybush Peretz حينما زاره فى مدينة وارسو عام ١٩٠٠. كان أول أعماله القصصية التى نالت شهرة بين أفراد قومه فى المدن الثلاثة Dos Shteti التى ظهرت عام ١٩٠٤ مطنة ميلاد كاتب موهوب ينتظره مستقبل باهر. وبرغم أن كتاباته كانت باللغة الییدية، إلا أن بعضها قد ترجم إلى اللغة البولندية والروسية، بل وجدت أعماله طريقها إلى ما يقرب من عشرين لغة أخرى. إن شهرته كروائى جعلت أعماله تترجم إلى اللغة الإنجليزية، فعرفه القارئ، الانجليزى من خلال روايات : الناصرى، ماريان، الرسول، موسى، الحواري، المدن الثلاث، الخلاص،

في البداية، موتكى الحرامى، بدأت الحرب، الأم، الروايات الثلاث، أغنية الوادى، Kiddush Ha - Shem، أبناء ابراهام، شبتاي تسفى، حكايات عن شعبى، النهر الشرقى، حادثة فى الليل.

وبالرغم من كونه لم يكتب أعمالاً مسرحية بعد العشرينيات، فإن حصيلة أعماله المسرحية قد بلغت العشرين عملاً، يعتبرها النقاد من أشهر أعمال الأدب اليبدي. كانت أولى مسرحياته عام ١٩٠٤ تحت اسم العودة Tsurik Gekumen وقد مثلت بعد ترجمتها إلى اللغة البولندية فى مدينة كركوف Karakow فى ديسمبر من ذات العام، ثم قدمتها فرقة استوديو بيريتز المسرحية فى وارسو عام ١٩٠٧ باللغة اليبدية، وقام أسك بدور البطولة فى العرض.

ويلاحظ أن معظم أعماله الروائية قد أعيدت للمسرح، بل قام هو ذاته بإعداد رواية موتكى الحرامى لتمثل مسرحياً.

كان أسك كاتباً متعدد الاهتمامات والأهداف، صاحب رؤية عريضة وشاملة، فجاءت أعماله متنوعة، امتدت من معالجة ما دار فى زمن موسى، إلى ما يدور فى العصر الحديث، وامتدت من شرق أوروبا إلى إسرائيل وأمريكا، وتناول ما يجرى فى أصغر القرى وأكبر مدن العالم، لقد كتب عن اليهود والأغيار، عن الرسل والفلاحين، وعن الطبقات المتوسطة، عن الجزائين الأجلاف والصوذية من قاع المجتمع. واقتحم عالم اللصوص والقوادين والمشبهين والعاهرات، وشغف بتسجيل كل ما هو غريب ومتناقض، بحثاً عن الموقف الدرامى والصور الذهنية التى تغطى مساحة عريضة من المجتمع، إنه يهتم بالناس وهم فى حالة حركة، مكثفا أفعالهم وسلوكهم بون الاهتمام بالتفاصيل التى قد تؤثر على بروز الفكرة الأساسية.

إن فكرته الأساسية دائماً ما تدور حول الإخلاص والإيمان بشئ ما، قد يكون الإيمان بالمعجزات والخوارق، أو قد يكون إيماناً باليهودية، أو بحقيقة التقاليد اليهودية المسيحية، أو إيمان رجل ما واشتياقه للمثل العليا والأخلاقيات. إنه المسألة، رقة الشعور، الجانب الغامض من الإيمان، ومن هذا المنطلق كان الموقف الدرامى الذى يشغله طوال حياته هو فكرة المسيح المنتظر، والاستشهاد من أجل الدين أو المبادئ، والعالم الصوفى بكل ما يكتنفه من غموض وسحر، لذا نجده يعجب باليهودى الذى لا يشبه الرواقى^(١٨) فى مسلكه بل يفوقه أمام المحنة ويكون أكثر ثباتاً وجلداً منه.

إن أسك يهتم بالعنف، ويجد أن هناك صلة وثيقة بين العنف والاستشهاد، إذ من

الضرورى أن يكون الاستشهاد هو نهاية العنف.

والتأمل لأعماله يلاحظ ظهور طرازين فى أعماله :

الأول : اليهودى التقليدى بكل ما اتسم به من تقى وورع، والذي يترفع عن الانغماس فى العنف لدرجة التوحش ويعجب بالرقّة واللمامة، والمبادئ الأخلاقية، والتأمل والدراسة، وإقامة الشعائر والطقوس.

الثانى : الرجل الصارم خشن الطباع البؤى يضعه عمله الجسمانى فى أدنى درجات السلم الاجتماعى ويجعله يقتضى حقه غنوة وبالقوة، ويتبادل اللطمات فينتلقاها بنفس قدر منحها.

إن سر إعجابه بهذه النماذج والأنماط يكمن فى أنه قابل مثيلا لها فى أسرته وهو صغير، فأخوته طوال القامة، مفتولو العضلات، حيث كانوا يساعدون أبيهم فى إدارة حائته، ويتعاملون مع الجزارين والفلاحين، كما أن أخوته غير الأشقاء كانوا أتقياء ومن دارسى الحسدية.

إذا كانت رواية الخلاص، صورة وقورة لبدايات حسدية القرن التاسع عشر، وصورة نموذجية لرواية تاريخية، فإن مسرحية رب الانتقام نموذج لمسرحية واقعية، تعكس حياة أهل المدن الكبيرة.

عرف من أسك أنه رجل قلق، كثير الأسفار، مما جعله يعيش فى عدة أماكن، ولكنه استقر أخيرا فى عام ١٩١٤ فى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث حصل على الجنسية، وأصبح مواطنا أمريكيا، وأخذ يكتب وعقله فى أمريكا وقلبه فى فلسطين، وتحت هذا التأثير، قام بإحياء صور الماضى اليهودى، وحاول تصويره بصور خيالية مليئة بالعاطفة المشبوبة، كما قدم دراسات واقعية للحياة اليهودية المعاصرة فى أوروبا وأمريكا.

وفى عام ١٩٣٢ منحه الحكومة البولندية ميدالية ذهبية، وأثار قبوله لهذه الميدالية ثورة الرأى العام اليهودى ضده، كما زادت بعض أعماله القصصية التى كتبها عن يسوع المسيح من هذه الثورة، خاصة تلك القصة المسماة الناصرى، التى كتبها عام ١٩٣٩، لذا كانت الأعوام من ١٩٤٠ - ١٩٥٠ سنوات عجاف فى حياة أسك، إذ هجره وتخلّى عنه جمهوره اليبدى، بل وخبت سمعته وشهرته الدولية وانطلقا بريقة.

إن مسرحيات أسك مثل قصصه ورواياته تعالج موضوعات ملحمية مأساوية شديدة الواقعية، ومع كونه من متذوقى الجمال الطبيعى، إلا أنه معجب أيضا بعالم اللصوص والمشبوهين والمومسات والمشاكسين، وصورهم مهذبى الجوهر محتشمى الأصل، مرجعا

ذلك لبراسطتهم وسذاجتهم.

إنه يهودى مخلص أيضا، إذ يصور ويعتق العلاقات الأسرية والمبادئ الأخلاقية، ويغلف شخصها بخصائص مثالية، إذ كتب أكثر من عشرين مسرحية مثلت معظمها على المسارح اليبودية، كما ترجم بعضها إلى لغات أخرى. ويرغم سمعته السيئة فقد نال شهرة عالمية عريضة ككاتب مسرحى من كتاب اليبودية.

أهم أعماله :

١- رب الانتقام Got Fun Nekome

وهى مسرحية من ثلاثة فصول ، نشرت ومثلت عام ١٩٠٧، وتدور حول رجل يدبر مآخورا فى إحدى مدن بولندا فى أوائل عام ١٩٠٤. إن المآخور مكان موبوء، يدار للدعارة، وصاحبه سوقى بذىء خشن الطباع، يحاول بكل قوة أن يفصل بين حياته كقواد وبين كونه أباً لفتاة يود أن تعيش نقية طاهرة، أباً على استعداد أن يضحي بحياته وحياته زوجته من أجل إنقاذ ابنته. ويستمر حوارهما حول طهارة ابنتهما، وأحلامهما فى أن تصبح عروسا لرجل محترم، وتكون أسرة وتنجب أبناء محترمين، يعترض يانكيل على سماح الأم للعاهرة مانكى بمخالطة ريفكيلى، فتتعلل الأم بأنها كانت تهدف من وجود مانكى تعليم ريفكيلى أشغال الإبرة والتطريز وأن الفتاة ليس لديها أصدقاء، ومانكى يمكن أن تكون الصديقة، يعترض يانكيل على قول زوجته. ويعلن أن العمل شيء والمَنْزَل شيء آخر، ولا يجب أن يكون بينهما أى اتصال. إن الطعام الكوشير (الشرعى) يجب أن يكون بمعناى عن الكسب الحرام، فالقبر والمآخور عالم يختلف تماما عن المسكن حيث الطهارة والعفة والنقاء.

يقطع حديثهما صوت قدوم بعض الضيوف، فيسرعان نحو الباب ويفتحانه، يدخل كل من هيندل Hindl وهى إحدى المومسات، فى حوالى الثلاثين من العمر، وشلومى Shloyme وهو قواد وزوج هيندل، وهو شاب وسيم فى السادسة والعشرين من عمره، طويل القامة مقتول العضلات. يغضب يانكيل من قدومهما معلنا أنه لا يمارس عمله فى منزله، ويقرر شلومى أنهما قادمان للمشاركة فى احتفال الأسرة وتقديم التهنة لأصدقاء قدامى.

يانكيل : نحن أصدقاء قدامى نعم، لكن أنبت تمارس عملا، وعملك فى المآخور، أسفل هذه الشقة، منذ الآن لا مكان لك فى مسكنى، كل علاقتنا تنحصر فى العمل أسفل هذا المكان، فى القبو.

يغضب شلومى ويقرر أن حساب زوجته هيندل منذ اليوم سيكون معه، وهو الذى

سيطولى عنها تحصيل مستحقاتها، وعلى يانكيل أن يدفع من هذه اللحظة عشرة روبلات مقدما لتشتري زوجته قبة. يطلب منه يانكيل انتظاره فى الماخور وسيأتى إليه ليتحاسب، ولكن شلومى يرفض ويقرر أن الماخور والشقة شيء واحد، فالشيطان فيهما واحد. يغضب يانكيل ويطردهما، ولكن العاهرة والقواد لا يتحركان من منطلق أنهما مصدر رزق يانكيل، ويسخران من زوجته سوزى، ويطلبان منها أن تنزل إلى عالم الماخور، وإذا لم يكن يعجبها سلوكهما عليها أن ترسل ابنتها كي تحل محل هيندل فى ممارسة الرذيلة، وستكون الفتاة مصدر دخل عظيم. يثور يانكيل لأن شلومى قد احتقر ابنته وأهان وأهان زوجته، ويحذره إن عاد إلى ذكر اسم ابنته سيقطعه، يتمادئ شلومى فى إهانته، فيضطر يانكيل إلى الإمساك برقبته والضغط عليها بشدة، ويدخل الاثنان فى صراع، تحاول سوزى منعهما وتذكر زوجها بقرب موعد الحاخام إيلى. يسمع صوت الحاخام وناسخ لقائف الشريعة الحاخام هارون Aron. تسرع سوزى نحو حافظة نقودها وتأخذ بعض النقود وتدسها فى يد شلومى وتدفعه هو وزوجته هيندل نحو الباب، فيلتقيان بالحاخام وناسخ التوراة. إن هذه المسرحية من أشهر مسرحياته، بل هى السبب فى اكتسابه الشهرة، واحتلاله مكان الصدارة كمؤلف للمسرح البيدى، وقد جعل أحداث المسرحية تدور فى ماخور، وموضوعها يعالج ظاهرة السحاق (أى جماع المرأة للمرأة) Lesbianism وقد أسهم إخراج ماكس رينهارت Max Renhardt لهذه المسرحية فى حصول أسك على شهرة عالمية كمسرحى.

٢- زمن المسيح Reshakhs Tsaytn وموضوعها عن الصراع بين التقاليد والعادات التي تتحكم فى حياة اليهود وبين ثورة الغضب الجديدة المنادية بالتححر والخلاص من أسر هذه السلوكيات، خاصة بين الشباب من الأجيال الجديدة.

٣- الشتاء : مسرحية من فصل واحد قدمت عام ١٩٠٦.

٤- أما مسرحية شبتاى تسفى Sabbatai Zevi التي كتبها عام ١٩٠٨، وهى تقع فى ثلاثة فصول، وتدور أحداثها فى القدس وبولندا والقاهرة، و Gallipoli فى الجزء الأخير من القرن السابع عشر.

إن هذه المسرحية مثلها مثل مسرحية انسكى التي تحمل نفس الاسم فإن أسك يصور حياة المسيح الكذاب، الذى يظهر لليهود فى أشد أوقات الأزمة.

إن شبتاى Sabbatai المفرط فى الثقة، يبتسلم لرغباته الجنسية وشهواته الجسدية، فيفقد ألوهيته، وفى يأس وقنوط يصبح مرتداً عن اليهودية إلى الإسلام. يخبر هذا النبى

اليهود الباكين أن الرب سوف يرسل المسيح الحقيقي ليقطف، حينما يكون اليهود مستعدين فعلا لاستقباله.

٨- سولون زاينفي رابوبورت Solomon zaynvi Rappoport ١٨٩٣ - ١٩٢٠ (١٩)

من كتاب المقالات والقصة القصيرة والأساطير الشعبية باللغة اليديشية. ولد في روسيا البيضاء وفي مدينة تخياسنك Tchasnik تلقى تعليمه الدينى وفق العادات والتقاليد اليهودية. وقد تخصص في دراسة التلمود (Talmud) (٢٠)، ثم تحول عن هذا النوع من الكتابة عندما أصبح شابا، فدرس الآداب والعلوم الدينية، كما درس اللغة الروسية وأدبها، مما جعله يتأثر بالروح الشعبية للحركة الوطنية، فاتبع طوال حياته القول المأثور «اتجه إلى الجماهير».

طبق أنسكى ذلك على نفسه، فبدأ حياته كحداد، وعاش وسط الفلاحين في القرى، ووسط عمال المناجم، وعاش العمال من كل الفئات والمهن. ثم بدأ ينشر قصصه القصيرة ومقالاته عن الأدب الشعبي الروسى.

وفي عام ١٨٩٢ ترك أنسكى روسيا إلى باريس، وفي عام ١٨٩٤، عمل كمجلد كتب، ثم سكرتيراً لبيوتر لافروف Piotr Lavrov، قائد حركة الديمقراطية الاجتماعية (٢١)، وظل يشغل هذه الوظيفة حتى عام ١٩٠٠ وأثناء ذلك استمر في تكملة بحث في الأدب الشعبى الروسى. وفي عام ١٩٠٥ عاد إلى روسيا وأهتلك بالحركة الثقافية اليديشية، فدرس الأدب الشعبى الييدى، وأصبح عضوا فعالا ومؤثرا في الجمعية التاريخية والجغرافية اليهودية، وجمعية علم الأجيال الوصفى Ethnographic في مدينة سانت بطرسبرج.

اعتبارا من عام ١٩١٢ وحتى عام ١٩١٤ تزعم حملة لزيارة التجمعات اليهودية في أوكرانيا، حيث جمع مواد التراث الييدى الشعبى، وكان لهذه المواد أثرها وتأثيرها عندما كتب أنسكى أشهر مسرحية ييدية باسم الديوك Der Dybbuk (٢٢) أو بين عالمين، وتعتبر تراثا شعبيا أكثر من كونها مسرحية.

مع نشوب الحرب العالمية الأولى، كرس أنسكى كل نشاطاته لخدمة المتطلبات المدنية المساعدة للحرب (أسعاف.. وتمريض.. الخ) ويلاحظ أن هذه الفترة كانت من الفترات العصيبة بالنسبة له، وكان للمجهود المضنى الذى بذله أثره على صحته، فتوفى فجأة في وارسو في ٨ نوفمبر ١٩٢٠.

إن إنتاج أنسكى المسرحى يشكل جزءا بسيطا جدا من مجلداته الخمسة عشر في اليديشية، والخمسة الأخرى في الأدب الروسى إلى جانب مسرحية الديوك Der Dybbuk

كتب أنسكى ثلاث ملاح قصيرة فقط، ومسرحية لم تكتمل باسم «الليل والنهار» Tog un Nakhit وهي تعالج نفس موضوع أو فكرة الجنة والنار، وقد أكملها دافيد بنسكى وعرضت عام ١٩٢٤.

أهم أعماله :

١- الدبوك Der Dybbuk وهي من المسرحيات التي يعرفها كل يهودى في أى مكان فى العالم، إذ كتبت باللغة الييدية، ثم ترجمها حايم ناخمان بياليك Chim Nachman Bialik إلى اللغة العبرية، ونشرت هذه الترجمة تحت اسم Tsvishn Tsvey Veltn وهي من الدعائم الأساسية فى مسرح أنسكى، وحجر الزاوية فى التراث اليهودى، وفى شهرة أنسكى أيضا.

قبل أن يكتب أنسكى مسرحيته، قام بجولة واسعة فى أنحاء روسيا حيث التجمعات اليهودية، وصحبه فى هذه الجولة يونيل انجل Yoel Engel الذى قام فيما بعد بتأليف الموسيقى والألحان لهذه المسرحية، كانت مهمة الاثنين جمع القصص والحكايات والألحان اليهودية الحسيدية (٣٣).

كتب أنسكى مسرحيته هذه عام ١٩١٤ ليهتلها ستانسلاففسكى، ولكن رفضتها الرقابة الروسية، فنصح ستانسلاففسكى المؤلف بإعادة صياغتها باللغة الييدية، وبالفعل عمل أنسكى بنصيحة الأستاذ وأطلق على مسرحيته اسم Tsvishn Tsvey Velth Der Dibuk وأشادت حركة الحسيدية الروسية البولندية، بالمسرحية واعتبرتها مسرحية أخلاقية، وفى عام ١٩١٨ نشر أنسكى مسرحيته، ثم مثلتها فرقة فيلنا فى ٨/١٢/١٩٢٠ على مسرح الياسوم El yseum فى مدينة وارسو، وكان العرض باللغة الييدية، ومن إخراج دافيد هيرمان David Hermann ، وبعد عامين من ذلك، أى فى عام ١٩٢٢ قدمت ذات المسرحية فى مدينة نيويورك من إخراج موريس شفارتس Maurice Schwartz وفى ذات التاريخ قدمت فرقة الهابيم المسرحية باللغة العبرية فى مدينة موسكو، وكان مخرجها أنبغ تلاميذ ستانسلاففسكى وهو المخرج الأرمينى فاكثانجوف، كما وضع لها يونيل انجل Yoel En- gel الموسيقى والألحان، وفى مايو عام ١٩٢٨ احتفلت الفرقة بالعرض الستمئة.

فى ١٥ ديسمبر ١٩٢٥ قدمت مسرحية الدبوك فى ترجمة انجليزية وذلك عند عرضها على مسرح نيجرهود (الجيران) Neighborhood فى مدينة نيويورك، ومن إخراج دافيد فردى David Vardi وهنرى ج. السبرج Henry G. Alsberg، وقد اتبعا فى إخراجها أسلوب فاكثانجوف، وعادت الدبوك للظهور فى نيويورك مرة أخرى فى لغتها العبرية أثناء

زيارة فرقة الهايما إلى أمريكا.

في عام ١٩٥٤، أعاد دافيد روس David Ross عرض مسرحية الدبوك في مسرح الشارع الرابع في مدينة نيويورك، وكان أبطال هذا العرض هم :

١- تيودور بيكل Theodore Bikel

٢- لودفيج دوناث Ludwig Donath

٣- جاك جليفورد Jack Guilford

٤- كارول لورانس Carol Lawrence في دور لينة.

ولم يقتصر تقديم هذه المسرحية على فرق المحترفين، بل امتد إلى فرق الهواة، وكان آخر هذه العروض لطلبة جامعة شيكاغو في صيف عام ١٩٦٢، وجامعة برجهام يونج Brigham Young في الفترة من ١٢- ١٤ يوليو عام ١٩٦١، وقد قام مورديخاي جورليك Mordecai Gorelik بإخراجها.

إن عروض هذه المسرحية لم تقتصر على اللغة اليبدية أو العبرية أو الانجليزية فقط، بل قدمت باللغة البولندية، والسويدية والبغارية والأوكرانية، والفرنسية، والصرب كرواتية، واليابانية.

ولم يقتصر تقديمها على مجال المسرح بل تعداه إلى التلفزيون، فحوالت إلى عمل تلفزيوني عام ١٩٦٠ - ١٩٦١، كما تمت معالجتها ك فيلم سينمائي باللغة اليبدية عام ١٩٢٤، حيث وضع حينئذ كون Hanech Kon الموسيقى التصويرية والألحان للفيلم.

أيضا قدمت المسرحية في قالب أوبرالي على مسرح أوبرا سكالا في مدينة ميلانو، ومن اخراج لودفيكو روكو Ludovico Rocoo، أما في مدينة سياتل Seattle عام ١٩٦٢ فقد أخرجها ميشيل هوايت Michael White، كما قدمها جورج جيرشوين George Gershwin عام ١٩٢٨ في باريس .

كانت الدبوك هي ترنيمة ونشيد جماعة العمال اليهودية البولندية (بوند Bund)، كما كان أنسكي لسنوات طويلة عضوا في المنظمة التاريخية والاثنولوجية^(٢٤) اليهودية في بطرسبرج.

كان أنسكي يؤمن بأن فكرة الخلق الأساسية لدى اليهود تكمن في أن القوة المادية ليست هي القوة التي تكسب وتنتصر، وأن الأقوى مابيا عادة ما يهزم لأن روحانياته أضعف.

إن البطل اليهودي لا يناضل من أجل القوة أو المرأة أو الثروة، وأن أسلحته هي الروح

وليست المادة. ومن هذا المنطلق كتب أنسكى مسرحيته الدبوك. إنها مسرحية عن أخلاقيات يهودى إشكنازى وتعبير عن الطرق والقيم لعالم متغير، والكشف عن وسائل وسلوكيات رجل وتصرفاته، وعدالة الرب حيال هذه السلوكيات والتصرفات .

من مدينة ميروبول Miropol التقط أنسكى قصة الصانوق Tzaddik الذى يتمتع بالقدرة على طرد الأرواح الشريرة بالرقى والتعاويد وتطهير النفس من تلك الأرواح التى تسكن الجسد. إن تعويذة الدبوك، إن هى إلا روح رجل مات، تنقص روحه جسد محبوبته وإن مصطلح الدبوك هو ترجمة واختصار لعبارة Dybbuk me - Ruach Raah وتعنى استحواذ الروح الشريرة على جسم إنسان ما، وقد أصبحت كنية عن الروح نفسها، تلك الروح الهائمة التى يعتقد أنها لإنسان مات وهو يعانى ظلما واضطهادا وأن روحه لن تجد الطمأنينة ولا السلام النفسى إلا بعد أن تستقر فى جسد من مات من أجلها.

عندما قرأ ستانسلافسكى المسرحية للمرة الأولى، وكان مؤلفها قد وضع لها عنوانا آخر فرعيا، هو بين عالمين، ثم وصفها بأنها مسرحية واقعية تروى قصة أولئك الصوفيين المتصلين بالطوقس «السرية الغامضة» فقد نصّح ستانسلافسكى المؤلف بالتركيز على فكرة المذهب الباطنى الذى يؤمن أصحابه بأن المعرفة المباشرة بالله أو بالحقيقة الروحية، يمكن أن تتم للمرء عن طريق التأمل والرؤيا أو النور الباطنى، وبطريقة تختلف عن الإدراك الحسى العادى، وكانت فكرته أن تضاف شخصية رسول حتى يمكن أن يكون همزة الوصل والاتصال بين الجيتو والعالم الخارجى، وكل الكلمات المبهمة المتناسبة مع النبوة والخرافة . كما نصحه ستانسلافسكى أيضا بأن يقوم بأداء أنوار المسرحية مجموعة من الممثلين اليهود.

وبالفعل، قدم المؤلف المسرحية لفرقة مسرح الهايما، بتوصية من ستانسلافسكى مع ترشيحه لأحد تلاميذه المخرج الأرمنى يغبينى فاكتانجوف ليخرجها. كان فاكتانجوف لا يعرف العبرية، لذا استعان فى إخراجه بالنص فى لفته الروسية، ومن العجيب أنه ظل ولدة ثلاث سنوات يعلم الممثلين، ويخرج النص ، ليقدم بعد هذه السنوات مسرحية موسيقية استعراضية.

كانت فرقة الهايما بالنسبة لفاكتانجوف معملا للتجارب، إذ حاول خلق مجموعة من الإيماءات الحركية، وابتكار بعض الإيقاعات، والملابس، والمناظر المناسبة، ثم الاستعانة بالإضاءة الموحية.

كانت وسيلته مع مجموعة الممثلين، الشرح والتطيل والتشريح الدقيق لكل شخصية،

وتفسير دوافعها، ومكوناتها، كل ذلك من أجل الوصول بهؤلاء الممثلين إلى جوهر الشخصية التى يتقمصونها. إن فاككتانجوف بطبعه كان يكره الواقعية السطحية فلجأ إلى نوع من السلوك المسرحى المبني على التعقل، متخذاً من الصمت والغناء والإنشاد والمأكياج المدروس، وحركة الممثلين الغريبة التى لم يتألفها عين المشاهد من قبل، وسيلة لخلق الإحساس، ونقل التأثير الذى يود توصيله للجماهير.

وقبل أن يبدأ فاككتانجوف إخراجه لهذه المسرحية، أعاد صياغتها، وكثف مشاهداتها ومن أهم إضافاته:

- ١- جعل المشهد الثانى، وهو رقصة الشحاذين مشهداً أساسياً، إذ غلفه بخلفية سياسية ويربط بينه وبين أفكار الثورة الروسية وقتها، فكانت النتيجة عالماً ثورياً صغيراً تظهر فيه الأفكار الثورية بكل ما تحمله من مبادئ، إذ كان الشحاذون بالنسبة لفاككتانجوف، يمثلون الوجه الآخر من المجتمع بكل فئاته، الوجه المقابل للبرجوازيين.
- ٢- جعل خاتمان يبحث فى العلوم المحرمة دينياً، وتأكيداً على إصرار لينة رفض العريس الذى اختاره أبوها، هو من وجهة نظر فاككتانجوف رفض لكل النظم الثابتة الراسخة وثورة على المألوف المتعارف عليه.
- ٣- جسد فاككتانجوف فى المسرحية جوهر الأمل المرهص بفجر اليهودية الجديد، وركز انتباه المشاهدين نحوه.
- ٤- أعطى فاككتانجوف لكل فصل من الفصول عنواناً عبرياً يشير إلى الفكرة الأساسية التى يتناولها هذا الفصل.
- فمثلاً، أطلق على الفصل الأول شعار اسمعى يا إسرائيل Sh' ma Yisrael وهى عبارة تتقدم كل طقس من طقوس العبادة اليهودية .
- ٥- كثف الفصل الثالث والرابع وحذف التفاصيل التى لا لزوم لها سواء فى الأحداث أو فى الحوار، وجعل من الفصلين فصلاً واحداً.
- ٦- بعد ثلاث سنوات من التجارب والتعليم، ظهرت المسرحية فى ٣١ يناير ١٩٢٢.

هوامش الفصل الثاني

١- كان ذلك في باريس ، حينما كون جولد فاندن عام ١٨٩٠ فرقة مسرحية، واعتمد في أداء البطولات النسائية على الممثلة أنا هيلد Anna Held (١٨٦٥ - ١٩١٨).

٢- اسمه الأصلي سالومون ميخايلوفيتش Salomon Mikhailovich وقد اشتهر باسم فومسكي Vovsky التحق باستوديو المسرح اليهودي الذي أسسه جرانونفسكي في ليننجراد . تولى عام ١٩٢٧ إدارة هذه الفرقة خلال رحلة الفرقة إلى أوروبا وظل مديراً لها حتى وفاته.

٣- ممثل ومخرج يهودي ولد في أوكرانيا ، وهاجر إلى أمريكا وهو ما زال طفلاً، عندما كبر عمل ممثلاً في العديد من المسرحيات البيدية التي قدمت في بعض ولايات ومدن أمريكا ، ثم انضم فيما بعد إلى فرقة دافيد كيسلر David Kessler في مدينة نيويورك. في عام ١٩١٨ انضم إلى فرقة إيرفينج بليس Irving Place حيث قام عام ١٩١٩ بأخراج إحدى مسرحيات بيرتيز هيرشبين، أكدت هذه المسرحية موهبته الإخراجية، ومع ذلك كان أعظم إنجازاته هو اكتشافه لأعمال شالوم غليخيم، والتركيز على جوهر الفكاهة الفصحية اليهودية، وإبراز شخصياتها وأنماطها .

لم يقتصر شفارتس على تقديم غليخيم فقط، بل امتد تناول العديد من الكتاب اليهود أمثال هالبيرليفيك وغيره.

في عام ١٩٢٤ سافر شفارتس بفرقته عبر بلاد أوروبا في رحلة فنية وعند عودته افتتح مسرحاً في بروكلاي، وقدم عليه المسرحيات الأوروبية الكلاسيكية باللغة البيدية، وفشلت هذه التجربة، فاضطر شفارتس عام ١٩٢٦ لافتتاح مسرح الفن البيدي في الشارع الثاني 2nd Avenue الذي أصبح المقر التقليدي للدراما البيدية في نيويورك.

قام شفارتس برحلة فنية إلى جنوب أمريكا وزار فلسطين وعمل مع فرقة الخيمة (الأوميل).

كان شفارتس سيبيا في أن تعتمد فرق المسرح البيدي في نيويورك. في عام ١٩٥٩ سافر شفارتس إلى إسرائيل على أمل إنشاء مسرح ييدي هناك وبالفعل قدم مسرحية واحدة للمؤلف سنجر Singer تحت اسم Yosse kulb . (Hartonoil, the Oxford Companion to the Theatre, (op. cit.) p 744)

٤- نجح في كتابه المسرحية الفكاهية. بدأ حياته بكتابة المشاهد المسرحية الهزلية ومسرحيات الريفي التي تتكون من الحوار والرقص والغناء بهدف السخرية من الأحداث الجارية أو الأزياء السائدة. أفضل أعماله التي حققت النجاح الجماهيري مسرحية باسم حافي القدمين في الحديقة، قدمها عام ١٩٦٣ وهي تسخر من الطبقة الوسطى في مدينة نيويورك ثم قدم أنجح أعماله عام ١٩٦٥ تحت اسم : الزوجان الغريبان وهي تنوّد حول زوجين مطلقين من الرجال يشتهي كل منهما، شخصاً آخر من غير جنسه، ثم عاد عام ١٩٨٥ ليكتب ذات الموضوع ولكن هذه المرة جعل البطلة من النساء. كتب العديد من المسرحيات، وقد تحولت كلها إلى أفلام.

٥- هناك من قال إن اسم الحديقة هو بيرجارتن (biergarten) (Banham, The Cambridge Guide to Theatre, (Op. cit.,) p. 399)

٦- Operetta أي المسرحية الفغائية القصيرة، وهي مسرحية موسيقية خفيفة تنتهي نهاية سعيدة وتحتوي على مواقف حوارية ورقص تعبيرى أو استعراضى (مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان،

بيروت، ١٩٧٤، ص ٣٦٩).

والأوربيت تشبه الأويرا ولكن ألحانها وموسيقاها أبسط وأخف (سميع عزت) التفوق الموسيقي، دائرة المعارف الموسيقية، المؤلف: الطبعة الأولى، القاهرة (١٩٥٨ - ٢٩٦٧).

٧- تكتب أحيانا Isaac Leib .

٨- الكروتز عمله معدنية كانت مستخدمة في النمسا وألمانيا.

٩- اليسع بن أبوياء.

١٠- كيشينيف Kishinev، مدينة روسية سكنتها أقلية يهودية، وصل عددها عام ١٨٤٧ إلى عشرة آلاف، وفي عام ١٨٦٧ بلغ العدد ثمانية عشر ألفاً. عمل يهود هذه المدينة في مجال التجارة وصناعة الملابس والأخشاب، وبيع المنتجات الزراعية. قامت مظاهرة ضد اليهود عام ١٩٠٣، وانهم اليهود البواس القيصري بعدم التدخل لمصايرهم، اتخذ اليهود من هذه الحادثة وسيلة ليقنعوا العالم بمؤامرة الأغيار ضدهم (المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، مرجع سبق ذكره، ص ٢٢٥).

١١- بوجرم Pogrom كلمة روسية تعني التدمير أو الهجوم أو الفتك أو مذبح منظمة لتدمير جماعة أو طبقة ما خاصة إذا ما كان أعضاؤها من اليهود. كان المعانول للصامية في روسيا في أواخر القرن التاسع عشر يقومون بفارات على مراكز التجمع اليهودي، فيقتلونهم ويهونون أموالهم ويضائعهم (المرجع السابق، ص ١١٠).

١٢- الكسندر دينيسوفيتش ديكي Alexei Denisovich Dikie ١٨٨٩ - ١٩٥٥ ممثل ومخرج سوفييتي بدأ حياته الفنية في استديو موسكي للفن عام ١٩١٠ وتأثر باستانسلافسكي، بعد قيام الثورة تخصص في الإخراج وترك التمثيل وعمل في العديد من المسارح.

١٣- في عام ١٨٩٧ اجتمع ممثلون عن اليهود في مؤتمر عام في فيلنا، وأعلنوا مولد تنظيم يضم جميع التنظيمات العمالية اليهودية وأسموه الاتحاد العام للعمال اليهود في لتوانيا وولندا وروسيا، كان هذا الاتحاد تنظيمًا اشتراكيًا وحزبيًا ليبرليًا يهوديًا، يدافع عن مصالحها الاقتصادية والسياسية، إذ كان العامل اليهودي يعاني من وضعه كاملاً، ووضعه كيهودي.

أهم أفكار هذا الحزب :

١- حل المشكلة اليهودية في روسيا بتحقيق من طُريق إلغاء التشريعات التي صدرت ضد اليهود الروس.
٢- ضرورة إقامة استقلال ثقافي وذاتي لليهود شرق أوروبا كمجتمع علماني كامل، حيث اليندية لفة قومية.
٣- الالتزام بالماركسية، لذا فقد انضم الحزب عام ١٩٨٩، إلى الحزب الديمقراطي الاشتراكي الروسي، فتمرض اعضاءه للسجن والإعدام والنفي، ومع ذلك وبعد ثورة ١٩٠٥ في روسيا، انضم الحزب إلى المناشفة.

٤- عارض البوند الصهيونية، واعتبرها حركة بورجوازية، وتبنى أيديولوجية تقوم على قومية الدياسبورا الإقليمية.

٥- إقامة دولة صهيونية في فلسطين ليس هو الحل للمسألة اليهودية، إذ أنها لن تستوعب كل يهود العالم، وستفقد اليهود الحق في المطالبة بحقوقهم الاقتصادية والاجتماعية حيثما وجدوا، كما أن قيام هذه الدولة سيجعل الصراع بين العرب واليهود أبدياً.

٦- من الناحية الدينية، يرى البوند عدم تحرير العمل يوم السبت، وأن اللغة القومية لليهودية هي اليندية وليست العبرية.

٧- يرفض البوند الانتماء في الشعوب.

(المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، مرجع سبق ذكره ص ١١٢)

(محمد عبد الرؤوف سليم، تجربة التوطيد كوسيلة لحل مشكلة اليهود الروس - مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، ١٩٨١، ص ٧).

Joseph C. Landis, Three Great Jewish Plays, Applause Theatre - Book Publishers, U. S.A. P. 115- 116.

١٥- عيد الفصح Passover ويسمى في اللغة العبرية ببساح Pesach وهو من الأعياد اليهودية التي تستمر ثمانين ليال تبدأ من مساء الخامس عشر وهو يوم الخروج من مصر إلى مساء الثالث والعشرين من مارس أو أبريل (شهر نيسان العبري)، ويحتفل اليهود اليومين الأولين واليومين الآخرين من أيام الأجازات الكاملة فلا أحد يقوم بأي عمل، أما الأيام الأربعة الباقية، فهي شبه إجازة أو كما يصفها اليهود Chol - Ha moed حيث يمكن لليهودي العمل أثناعا.

إن هذا العيد هو عيد خبز الفطيرة وموسم الحج وهو العيد الذي يضحى فيه بحمل أو شاة أو جدي من الماعز، يسمى هذا العيد بعدة أسماء منها عيد الفصح أي الفرج بعد الضيق Chag Hapesach إذ نجا اليهود من الإصاية بالطاعون الذي نقش بين المجريرين القدماء، كذلك يسمى عيد الماصاة Chag Hamat-zoth إذ أن اليهود في هذا العيد يعتمدون في طعامهم على الخبز غير المختمر ويسمى أيضا عيد الحرية Z'man Cherusem إذ في تلك الفترة تمكن اليهود من الهروب بعد مائتين وعشرة أعوام من أسر العبودية المصرية عام ١٢٠٠، وبذلك تكون الكلمة تحمل معنى العيود أو الميود أو التخطي. ومن بين المعاني الأخرى، عيد الربيع Chage heaviv، إذ يأتي هذا العيد أثناء الربيع، ويطلق عليه اليهود أيضا أحد الأعياد الثلاثة التي يخرج فيها اليهود للزمنة M'shalosh Regalim ويلاحظ أن التوراة في هذا العيد، تأمر كل رجل يهودي بالحج إلى المجد في اورشليم، وأن يحضر معه في كل رحلة هدية من هناك.

المعادن والتقاليد المتبعة في هذا العيد طبقا لما ورد في كتب الهاجادة أو الأجاداة :

١- المال من أجل شراء القمح Maath Chitim وهي تشبه أموال الزكاة لدى المسلمين تعطي للفقراء من أبناء المجتمع اليهودي قبل العيد، لكي يتمكنوا من الاحتفال بعيد الحرية مثلهم في ذلك مثل باقي القادرين من الشعب.

٢- لايسمح لأي يهودي أن يحتفظ في هذا العيد بقية أطعمة تحتوي على الخميرة، أو حتى الأطباق أو أي أدوات حفظت فيها هذه الأصناف من الأطعمة من قبل، أي لابد من وجود أدوات مائدة خاصة لهذه المناسبة.

٣ طوال أيام العيد الثمانية يعتمد اليهود في تناول وجباتهم على رقائق مصنوعة من عجينة لا تضاف إليه الخميرة أو الملح كبديل للخبز العادي، وتسمى هذه الرقائق بالمصاة أو الماتسوت. نشأ هذا التقليد بعد هروبهم من مصر، إذ اقتضت الضرورة أن يحملوا معهم عجينةهم قبل أن يضر، ويقول الإصحاح الثاني عشر من التوراة الآية ٣٤ فصل الشعب عجينةهم قبل أن يضر ومعاينهم مصورة في ثيابهم على أكتافهم، ويلاحظ أن الشريعة اليهودية تسمح لليهودي بتناول الأرز في حالة عدم تمكنه من الحصول على رقائق الماتسوت.

٤- يقرأ اليهود في اليومين الأولين من هذا العيد كتاب الهاجادة، ويطلقون على هذين اليومين ليالي الأمر Seder ويلاحظ أن الجزء الأول من الهاجادة يقرأ قبل وجبة المساء، ثم تستكمل قراءة الجزء الثاني بعد الوجبة.

٥- يروي رب الأسرة لعائلته قصة الخروج وهذا أمر تحتمه التوراة، إذ ورد في سفر الخروج الإصحاح الثالث عشر الآية الثامنة ما يفيد ذلك : فونخير ابنك في ذلك اليوم قائلا من أجل ما صنع إلى الرب

حين أخرجني من مصر.

٦- يكلل اليهود في هذا اليوم عشبا مرا أو المارور Maror وهو من الرموز التي تذكر يهود يما عانا يهود الأمل من أبائهم وأجدادهم، كما يتكون اللحم المحمر كرمز لتضحية باسكال Pascal، والبيض المسلوق الذي يرمز إلى قوتهم فكلما بقي البيض على النار، تجمدت محتوياته وازدادت صلابة، والبيض في نظر اليهود تشبه نورة الحياة في استدارتها وترمز للموت والحرية والظلم والاضطهاد.

٧- يوضع علي مائدة هذا العيد أقدماء من الماء المالح كرمز للدموع التي لرفها اليهود أثناء وجودهم في مصر، كما أن الماء المالح يرمز إلى البحر الأحمر الذي عبره اليهود بعد هروبهم من مصر.

٨- تتضمن المائدة أيضا أربعة كؤوس من النبيذ ليشربها أفراد الأسرة، وهي ترمز للوعود الأربعة التي قطعها الرب على نفسه لشعبه في مصر، وهي : سوف أخرجكم من مصر، سوف أنقذك، سوف أحرركم، وأخلصكم ، سوف أخذك. إلى جانب هذه الكؤوس الأربع هناك كأس خامسة من النبيذ لا يمسها أحد، لأنها على شرف الرسول إيليا Elijah وتحتم التقاليد المتبعة ترك باب المنزل مفتوحا ليتمكن إيليا من زيارة بيت بيت يهودي، ليباركه ويبارك أهله. وترمز الكأس الخامسة لوعد خامس من الرب بآته سيعيدهم إلى الأرض المقدسة.

٩- تختتم الطقوس بجملة حوارية عبارة عن سؤال وجواب :

جاء منين؟ من مصرنايم، رايح فين؟ على أورشاليم، بعزرات إيليه أي ياذن الله، أي إلى اللقاء العام القادم في أورشاليم.

من أدعية البركة في عيد الفصح :

مبارك أنت أيها الرب إلينا ، ملك الكون الذي خلصنا من الخطيئة، وأنم علينا يوصاياء العشر وأمرنا بأعمال شريعة العيد، مبارك أنت أيها الرب إلينا، ملك الكون الذي حفظ حياتنا وأبقانا على قيد الحياة، وصان وجودنا، ومكثنا من الوصول إلى هذا الموسم.

لمزيد من التفاصيل أنظر :

١- DR, Isidor Margolis, and Rabbi Sidney, A Citadel Markowitz, Jewish Holidays and Festivals, A Citadel Press Book/ Carol Publishing Group, U.S.A, 1992, p. 78 - 19.

٢- المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠٧.

١٦- مذهب أو برنامج يدعو للإطاحة بالرأسمالية عن طريق العنف، وقد ظهر مع ثورة الجناح المتطرف من الحزب الديمقراطي الاجتماعي الروسي، الذي استولى على السلطة في الثورة الاشتراكية ١٩١٧ - ١٩٢٠.

١٧- تكتب أحيانا شالوم إيش

١٨- Stoic أحد أتباع المذهب الفلسفي الذي أنشأه زينون حوالي عام ٢٠٠ ق. م والذي قال بأن الرجل الحكيم يجب أن يتحرر من الانفصال ولا يتأثر بالفرح أو الإحزن وأن يخضع من غير تدمير لحكم الضرورة القاهرة (الورد، ص ٩١).

١٩- يرد في بعض الكتب Shloymno وفي بعضها الآخر S. An - Sky

٢٠- هو أحد الكتب الدينية اليهودية التي تتضمن الدين والشريعة والتأملات الميتافيزيقية والتاريخ والآداب والعلوم الطبيعية، كما يتضمن فصولا عن الزراعة وفلاحة البساتين والصناعة والمهن والتجارة والربا والضرائب وقوانين الملكية والرق والميراث وأسرار الأعداد والظك والتجيم والقصص الشمعي. (موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية - مرجع سبق ذكره) ص ١١٤.

٢١- وهي حركة سياسية تنادي بالانتقال التدريجي من الرأسمالية إلى الاشتراكية.

٢٢- اسمها الأصلي Tsvishn Tsvay Velth.

٢٣- المسيحية - هي كلمة مشتقة من الكلمة العبرية حسيدي أي التقى. وتستخدم في العصر الحديث للدلالة

على الحركة البنيية الصوفية التي أسسها إسرائيل بعل شيم طوف، أي إسرائيل صاحب السمعة الطيبة، وقد عرف باسم البشيت، وكان اسمه الأصلي إسرائيل بن اليعازر، ولد عام ١٦٩٩ ومات عام ١٧٦١ ظهر بعل في قرية تسمى بيكرينا في جنوب بولندا، كانت الحركة تهدف إلى استمالة جماهير اليهود البسطاء إلى الدين والروح. كان صاحب الحركة، يعتمد في تفسيره الصوفى للتوراة على القصص والأقوال الشخصية حتى يقرب البسطاء تلك المفاهيم البنيية التي قد يستغل على هؤلاء فهمها. هذه الحركة هي إحدى القوى المعارضة لحركة التنوير اليهودية المسماة الهسكلاه نشأت هذه الحركة في شرق أوروبا، وفي بولندا بالذات وأسهمت في الاعداد الفكرى للصهيونية، اتسمت هذه الحركة بسمعة دينية إجتماعية.

أهم أرائها :

- ١- تعبر الطولية المسيحية عن نفسها في شكلين هما في الواقع شكل واحد :
الأول : حب شديد لظلمة بولندا باعتبارها أرض إسرائيل.
الثاني : كراهية واضحة للأفكار، ويترتب على ذلك الخروج من بين هؤلاء وترك بلادهم المندسة إلى حيث الأرض الطاهرة المقدسة، التي وعدوا بها.
- ٢- رفض التلمود كأساس لليهودية، ونيز دراسته.
- ٣- رفض التصوف والدرشة والعذاب الجسماني.
- ٤- إن تفسير الشرائع وتفسير التفسير عقد النقوس تجاه بساطة العقيدة، والاتصال المباشر بالرب، لذا دعت الحركة إلى تكليد الصلاة والعبادة الشخصية.
- ٥- الله هو كل شيء، وأنه موجود في كل شيء، وحسب رأى مؤسس الحركة ، موجود في النبات والحيوانات وأي فعل إنساني وطى كل فرد أن يجد الله بنفسه ويتصل به إلى حد الالتصاق.
- ٦- يحتوى الفكر المسيحي على قدر كبير من الغرافات، منها أن القوة المقدسة محبوسة في حروف اسم الرب «يهوه» والإيمان بظهور المسيح، وعبادة الملائكة.
- ٧- يسمى الزعيم المسيحي الصديق، أو الولي أو الربى، وهو همزة الوصل بين الخالق والمخلوقات، ويحمل لقب أمور أي سيننا وأستافنا ومطمننا، ومن يخالفه أو يعارضه، يتهم بالتجديف، إنه يحى نقراء اليهود ويباركهم ويشفيهم، كما أنه يعظمهم ويشرح لهم أمور دينهم.
- ٨- كانت الحركة في بدايتها متعمدة ضد ما هو قائم، ودعت للتمرد على الصورة المتحجرة للدين اليهودي، ولكن مع الوقت، أصبحت حارسة للتقاليد اليهودية ومتحسبة لها، بل وحاربت بصرامة أي اتجاه لتجديد الحياة اليهودية.
- ٩- يتخذ مريدو هذه الحركة من الرقص العنيف والفناء وسيلة لإقامة الملقوس. (لزيد من التفاصيل يرجو المؤلف الرجوع إلى :

- * الشامى ، الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، (مرجع سبق ذكره) ص ٤٣، ص ٧٧ - ٧٨.
- * يحيى محمد عبد الله، المسرح السياسى في إسرائيل عند حانون ليفين. أطروحة غير مطبوعة كلية الآداب، جامعة عين شمس، قسم اللغة العبرية، وأدائها، عام ١٩٩١، ص ٧.
- * المسيرى ، موسوعة المفاهيم ص ١٦٩ - ١٧٠.
- * أحمد على موسى، فاروق محمد جوي، الظلوكور والإسرائيليات، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧٧، ص ١٦٩ - ١٧٢.

٢٤- مشتقة من كلمة Ethnology أى علم الأعراق البشرية.

الفصل الثالث

المسرح العبري الحديث خارج فلسطين

مقدمة :

إن اختيار الباحث لهذه التسمية له دلالة واضحة التي لا يمكن أن تخفى على أحد، خاصة وأن توطن المسرح واستيطانه على أرض اسرائيل، يشبه ما فعله كل مهاجر يهودي قدم إلى أرض الميعاد.

كان المسرح اليدوي، بكل أفكاره وموضوعاته، بل بكل مؤلفيه وكتابه ومخرجيه، رافداً من روافد المسرح اليهودي، وكان أيضاً رافداً صلب في تيار المسرح العبري.

إن المسألة في رأي الباحث مقلوبة، فكما هو معتاد، تلد الأم أبناءً يفرقون، إلا في حالة المسرح العبري فإن الأبناء ولدوا كنبت شيطاني، وتجمعوا من كل حذب وصوب لينسبوا أنفسهم إلى الأم، وكل ما كانوا يهدفون إليه، وضع تقاليد مستقرة كغيرهم من الشعوب.

بداية المسرح العبري :

إن الوليد بعد أن كبر وأصبح شاباً في أوربا، هاجر لينفوس في أرض جديدة في قلب آسيا، وهي بيئة مختلفة تماماً، لذا لم يأخذ من حضارة آسيا، بل فرض على هذه البيئة الآسيوية حضارته هو، كما فرض أفكاره العنصرية التي تخدم حركة ومفاهيم متعصبة، نادى بها الأوائل منذ عشرات السنين، وستكون اللغة المقدسة هي وسيلة المتعصبين لتحقيق التجانس الديني والاجتماعي لهذا المجتمع متعدد العادات واللغات.

إنه يمكن أن نتتبع نشأة المسرح العبري، في عدة محاور، بعضها خارج فلسطين، ثم نتعرف في الفصل الرابع على نشأته داخل فلسطين.

ونود أن ننبه أن الضرورة قد تقتضي منا، التعرض لنشأة بعض الفرق المسرحية التي تكونت خلال تلك الفترة، وبالتالي سننمس هذا الموضوع بالقدر الذي يخدم هذه الجزئية، ثم نعود لاستكمال الموضوع عندما نصل إليه وفقاً للتسلسل الذي تتبعه للموضوع ككل.

أولاً: المسرح العبري خارج فلسطين :

لقد تعددت المراكز الأوربية التي اهتمت بالمسرح العبري، وخضع ذلك الاهتمام أيضاً

لعدد أفراد الجالية اليهودية ومراكز تجمعها. وأول هذه المراكز كان :

١ - بولندا :

إن الحديث عن بولندا كمركز مسرحي يهودي، يقتضى منا إلقاء الضوء على الخطوات الأولى لتكوين فرقة مسرحية تقدم المسرحية باللغة العبرية كانت هذه الفرقة هي الهايما Habimah .

ولما كان المسرح تعبيراً عن الثقافة والسياسة بكل مايشير من وعى قومي بمجد الأمة وتأكيد ثقافتها ومصالحها، فقد فطنت الحركة الصهيونية لدوره في معركتها من أجل إحياء القومية اليهودية وتحقيق أهدافها.

والحديث عن فرقة الهايما يطول ويمتد، لذا نقسمه إلى مرحلتين، خارج فلسطين، وهو ما نبهت في هذه الجزئية، ثم استيطانها في فلسطين. وهو ما سنؤجله إلى موضع آخر من هذا البحث.

المرحلة الأولى :

تبدأ هذه المرحلة عام ١٩١٧ وفي بولندا بالذات، حيث ولد ناحوم^(١) زيماخ^(٢) Nachum Zemach عام ١٨٨٧ في روجوجنتسي Rogoshnitsi وهي قرية صغيرة في روسيا البيضاء، وكان من أسرة فقيرة، تلقى علومه في المدرسة الدينية اليهودية المسماة الحيدر Cheder، ثم التحق بالأكاديمية التلمودية اليشييفا Yeshiva حيث درس التلمود والتوراة واللغة العبرية، وتخصص فيها.

كان لكتيب ألفه هرتزل Herzl عن الوطن اليهودي أثره على زيماخ، خاصة فيما يتعلق بنقطة إحياء اللغة العبرية التي وردت ضمن سطور الكتيب.

بعد أن توفي أبوه، وكان عمر زيماخ وقتها ستة عشر عاماً، شعر بأن عالم قريته الصغير محدود، وتطلع إلى عالم أرحب يساعد على كسب لقمة العيش له ولأسرته، كما يساعده على تنفيذ فكرة إحياء اللغة العبرية، فانتقل إلى كرينسكي Krinski ثم إلى بياالستوك Bialystok التي كانت مركزاً نشطاً للثقافة اليهودية، ومعقلاً من معازل الصهيونية.

انضم زيماخ إلى جماعة أسمت نفسها محبي اللغة العبرية، نادت بإحياء التحدث بهذه اللغة في الاستخدامات اليومية، وكان عمله مع هذه الجماعة هو مصدر رزقه.

ولكن طموحه الأساسي وهدفه المعلن تركّز في إنشاء مسرح عبري، كوسيلة لإحياء

اللغة العبرية، بالرغم من كونه لم يكن يوما من بين هواة المسرح ولا المتهمين به. كانت الخطوة الأولى نحو تحقيق حلمه، تقديم بعض العروض المسرحية باللغة العبرية عام ١٩٠٩، ويقوم ببطولتها تلاميذه من الأطفال، وكانت أولى المسرحيات لمولير، وتعتبر أول مسرحية باللغة العبرية تقدم في كاوندا. أطلق زيماخ على مجموعة الهواة المشاركة له اسم المسرح العبري Habima Holvri. ويلاحظ أن كلمة هاييما تعنى تلك المنصة المرتفعة في الكتيس (معبد اليهود) حيث يقف الحاخام ليقرأ التوراة. إذن حاول زيماخ منذ البداية إضفاء نوع من الخصوصية والتقدير على فن المسرح فأطلق هذا الاسم الرمزي الديني على فرقته المسرحية وذلك كي يستطيع السيطرة على جماهيره.

تنهت السلطات في بياستوك إلى هذا النشاط العبري، فقررت منع تقديم العروض المسرحية سواء أكانت باللغة العبرية أو اللغة اليديشية، بل وأجبرته هذه السلطات على مغادرة المدينة، فغادرها إلى فيلنا Vilna، وهناك التقى بالأديب اليدي بيسع كفلان، وطلب منه كفلان ترجمة بعض المسرحيات من اللغة اليديشية إلى اللغة العبرية. ولما كانت فكرة إنشاء مسرح عبري تسيطر على كيان زيماخ، فقد قام فور وصوله إلى منفاه الاختياري بتكوين فرقة من الممثلين الهواة وقدم معهم وبهم مسرحية (اسمعي إسرائيل) Shema Is- rael، وهي من تأليف الكاتب المسرحي اليهودي الروسي الأصل، أوسيب ديموف Ossip Dymov، وافتتحت الفرقة أول عروضها في ٢٦ مايو ١٩١٢ وعلق زيماخ على هذا العرض بقوله :

«لقد بذرت البذور في التربة، وسوف تكبر وتنمو، إن هدفي أرض إسرائيل...»

التقى زيماخ أيضا مع يهوشوع برطونوف، وهو ممثل يهودي عمل في بعض الفرق المسرحية الروسية، فأوحى برطونوف بفكرة تأسيس فرقة عبرية تقدم عروضها باللغة العبرية في مدينة فيينا، حيث ينعقد المؤتمر الصهيوني الحادي عشر هناك، وهي فرصة للحصول على دعم المجتمعين وتأييدهم لفكرة زيماخ بضرورة الاهتمام باللغة العبرية كأساس لإحياء القومية اليهودية. وبالفعل شرع الاثنان في اختيار وتجميع الممثلين، ثم إجراء التدريبات على مسرحية (الثاني الأبدى) لأوسيب ديموف أيضا، وهي تعالج قصة حياة أسرة يهودية تعيش في روسيا القيصرية، وقام يهوشوع برطونوف بالخراج. ورحلت الفرقة إلى فيينا، وقدمت عرضها الأول في سبتمبر عام ١٩١٢، لم يكن العرض في فيينا

إنجازاً، وإنما كان تعبيراً رمزياً عن طموح زيماخ لتقديم مسرحية عبرية من الألف إلى الياء.

وذهبت جهود زيماخ هباءً، إذ أن المجتمعين الصهاينة لم يشاهدوا العرض لأنه لم يكن مدرجاً ضمن برنامج الاجتماعيات. ترتب على هذا الموقف أن أصبحت الفرقة في حالة إفلاس، ولم يكن مع أي فرد منهم ثمن تذكرة العودة إلى بياستوك. أمام هذا الموقف وما عاناه الجميع من جُراء ضيق ذات اليد، سقط زيماخ مريضاً بمرض خطير.

بعد هذا الحادث بأسابيع أعادت الفرقة تنظيم نفسها من جديد بقيادة برطونوف وشيمعون Shimon شقيق زيماخ، وكانت هذه المحاولة بهدف استقرار الفرقة في مدينة وارسو على أن تنتقل منها إلى التجمعات اليهودية أينما كانت.

أول نشاط لهذه الفرقة في مكانها الجديد، كان مسرحية من فصل واحد باسم (حظ سعيد) Mazal Tov للمؤلف شوليم عليخيم، وسافرت الفرقة إلى مينسك وبوبرويسكى وويلنا، وقدموا فيها مسرحية (التائه الأبدى) .

ويرغم الدعم الذي قدمته جماعة محبي اللغة العبرية للفرقة، إلا أن سوء التدبير، وعدم الخبرة والدراية قد أنيا إلى حل الفرقة.

عاد زيماخ إلى وارسو وعمل مدرسا للغة العبرية، ولكنه عندما قابل مناحم جنيسين الممثل ومدرس اللغة العبرية أيضاً، وعرف أنه قادم من فلسطين، سرعان ما التقت الافكار، وكان اجتماعهما عام ١٩١٢ لدراسة فكرة تكوين فرقة مسرحية عبرية، وبالفعل ظهرت فكرة الهايبما .

كان جنيسين من مواليد عام ١٨٨٢ في بولندا، وكانت عائلته من العاملين في خدمة الدين، وكان أخوه يوري نيسان جنيسين Uri Nissan Gnessin كاتباً عبرياً مشهوراً. وعندما بلغ جنيسين عامه الثامن عشر ذهب إلى جوميل وهي واحدة من مراكز الحركة

الصهيونية، واعتنق موجة التعصب الصهيونية، ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٤، حيث عمل مدرسا للغة العبرية في المدرسة العليا. وفي عام ١٩٠٤ كونت مجموعة من المدرسين من هواة المسرح فرقة من بينهم في المدرسة الثانوية للبنات في يافا، وأطلقوا على أنفسهم (محبى فن الدراما) عرفت فيما بعد باسم محبى المسرح العبرى^(٣).

حاول كل من جنيسين وزيماخ البحث عن ممثلة هاوية لتكتمل فكرتهما، ويتحقق أملهما

فى تكوين المسرح العبرى. وكانت ضالتهما المنشودة فى وارسو، وفى المعهد اليهودى لتعليم الفتيات القاصرات، كانت حنا روفينا Hanna Rovina، إحدى المدرسات فى هذا المعهد.

ولدت حنا روفينا عام ١٨٨٨ فى برازيانوا فى قرية رجنو فى مدينة مينيسك. تلقت تعليمها العبرى فى الأكاديمية التلمودية الإيشيفا Yeshiva للبنات. كان معلمها الأول صهيونى متعصب يدعى Robintchik وكان أول من وجه ميلوها نحو المسرح إذ كان يقدمها فى بعض المسرحيات المأخوذة عن التوراة، فى احتفالات المدرسة.

كانت روفينا طموحة، فتركت قربتها إلى يكاترنوسلاف Yekaterinoslav ثم هجرتها إلى وارسو، حيث عملت فى هذا المعهد.

انضمت روفينا إلى الثانى جنيسين وزيماخ، وكان أول عمل فنى لهذا الثلاث مسرحية للمخرج والكاتب الألمانى مارك أرنستين Mark Erenstein باسم (الأغنية الأبدية)، من ذات الفصل الواحد. أهم ما يميز هذا العرض، استخدام اللغة العبرية على المسرح للمرة الثانية. أما العرض الثانى فكان لمسرحية الخطوبة لجوجل.

كانت مجموعة الممثلين هذه من الهواة، تنقصهم الخبرة، ولم يكن هناك مخرج متمكن يوجههم، لذا جاءت عروضهم مفتقرة إلى اللمسة الفنية.

وفى يوليو عام ١٩١٤، ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى، حلت الفرقة، ولكن قرر الثلاث أن ذلك لن يؤثر على فكرتهم الثابتة، ألا وهى قيام المسرح العبرى.

عاد زيماخ إلى بياستوك ليواصل عمله كمدرس للغة العبرية، ثم رحل بعد سنتين من عودته، أى عام ١٩١٦ إلى موسكو، أهم المراكز وقتها لتقديم الفنون المسرحية فى شرق أوروبا.

أما روفينا وجنيسين، فقد بقيا فى بولندا وعادا لممارسة مهنة التعليم أيضا، مع مداومة الاتصال بينهما وبين زيماخ. وفى عام ١٩١٧ التقى الثلاثة مرة أخرى فى موسكو.

٢- روسيا: وتحقيق الحلم: ١٩١٧ - ١٩٣١

إن روسيا القيصرية لم تخل من جالية يهودية صغيرة فى موسكو، وقد بلغ عددها عام ١٨٩٠ حوالى ثلاثين ألف يهودى سواء أكان وجودهم شرعيا أو غير شرعى. ورغم أن إمبراطور روسيا القيصرية قد أصدر فرمانا بطرد اليهود من المدينة عام ١٨٩١، فقد كان عدد اليهود الذين يعيشون فى موسكو عام ١٨٩٤، حوالى عشرة الاف يهودى بينما يمكن

القول بأن خمسة ملايين يهودي يعيشون في كل روسيا، وقيمون في أفقر أحيائها. ويلاحظ أنه حتى عام ١٩١٧ كان من حق اليهودي الحاصل على درجة علمية أن يقيم أينما يريد، ويتنقل في حرية كاملة، خاصة أطباء الأسنان والسيادة، أما الحرفيون والصناع فإن حركتهم كانت مقيدة ويشترط. ومن الملاحظ أنه في عام ١٩١٥ قام وزير الشؤون الداخلية بالسماح لليهود بالإقامة في جماعات بعيداً عن العواصم (موسكو، بطرسبرج).

ويمجرد إعلان الحرب وأثناء اشتعالها، عاش اليهود زمن القلق، فيوما يقيمون على الصلوات ويوما آخر يعيشون في المقاطعات الداخلية، وبعد قيام ثورة أكتوبر ١٩١٧ البلشفية وما نالت به من مبادئ أهمها حرية كل الطبقات سواء أكانت هذه الحرية دينية أو اجتماعية، استفاد اليهود بعد أن عانوا في ظل حكم القيصر من الكوارث والمذابح، وحرما من كافة حقوق المواطن وكانت الصهيونية وقتها حركة غير مشروعة. كل ذلك تغير بعد قيام الثورة.

وصل زيماخ إلى روسيا على أنه تاجر، فسمح له بالبقاء والإقامة في موسكو، ثم قام فيما بعد بالعديد من الأعمال في أحد المصانع، ثم موظفاً في بنك روسي فرنسي، حتى جمع بعض المال، ودعا لاكتتاب عام بين أغنياء روسيا فجمع منهم بعض الروبلات، ثم شرع في استخراج ترخيص لإقامة أول مسرح عبري تحت اسم الهايما، وقد شجعت الحركة الصهيونية، وساعده اثنان من كبار المحامين اليهود، وقع على الطلب الحاخام جوزيف مزاح.

ووافق رئيس بلدية موسكو على استخراج التصريح بإنشاء المسرح العبري تحت اسم الهايما وقد دعم الأغنياء هذه الفرقة كما دعمها شقيقاً زيماخ : شيمعون، وليفي. إن مسرح الهايما لم يكن مجرد مسرح للفن، بل هو في أساسه وجوهره مسرح يحمل مفاهيم وأفكاراً تشكل برنامجاً سياسياً واجتماعياً وثقافياً، إذ حرص زيماخ منذ اللحظة الأولى على تأكيد هذه الصفة التي وضحت فيما حده من أهداف لهذه الفرقة.

إن وجود الفرقة في موسكو خلق نمطاً جديداً من المسارح، بل ووضع إلى جانب الممثل الروسي ممثلاً غريباً، ولم يكن هذا الممثل مجرد ممثل عادي، إنه وفقاً للمحتوى الفكري لمنشئ هذه الفرقة، رسول جديد يحمل رسالة جديدة ويبشر بها بكل الوسائل، كل ذلك بهدف إحياء الأمة اليهودية واللغة العبرية. لقد كانت روسيا أرضاً خصبة لانزراع المسرح

العبري، ووطننا أميناً ودائماً لهذا الطفيلي الوافد، وقد كانت الفرقة محظوظة إذ كانت تلك الفترة الزمنية من تاريخ روسيا فترة مواتية، وظلت كذلك لمدة عشر سنوات انقضت بعدها كل الموازين. تمثل حظ الفرقة في عدة أسباب :

١ - الموقف الروسي المتسامح تجاه العبرية والصهيونية في البداية، إذ أن الثورة في مراحلها الأولى لم تكن تشعر بخطورة النشاطات الصهيونية، خاصة بعد أن منحت الأقليات المقيمة في روسيا في ١٥ / ١١ / ١٩١٧ الحرية الدينية والاجتماعية والثقافية، والدليل أنه في ربيع عام ١٩١٨ أعلن عن أسبوع فلسطين، واحتفلت به الجالية اليهودية، وتأسس مكتب للهجرة إلى فلسطين. وفي يناير ١٩١٨ تأسست مفوضية لشئون القومية اليهودية المسماة يافكوم Yevkom. وكان ضمن هيكل هذه المفوضية قسم الشؤون اليهود سمي اليفسيكتسيا^(٤) Yevsektzia وأسند إلى هذا القسم مهمة رعاية العمال اليهود ونشر الدعاية بينهم باللغة اليديشية.

٢ - تعاملت المثقفون مع الفرقة الوليدة خاصة ستانسلافسكى الذى قدم لها كل معونة ممكنة وساندها فنيا وأديبا، بل واستغل نفوذه وسطوته في تدعيمها لدى الجهات الحكومية لتحصل على إعانة سنوية.

٣ - برغم أن اليفسيكتسيا في اجتماعها المنعقد في يوليو ١٩٢٠ قد طالبت بتحريم الصهيونية وإبعاد معتقبيها، بل وأكثر من ذلك طالبت جريدة الحقيقة عام ١٩٢٢ بشن حملة لإبادة الصهيونية والقضاء عليها في الاتحاد السوفيتي، إلا أن النظام السوفيتي لم يكن يرى خطورة حقيقية من وجود الحركة الصهيونية.

وبالمثل كان حال اللغة العبرية، إذ لم يكن هناك مرسوم حكومي رسمي يحرم استخدام اللغة العبرية، وبرغم ذلك كانت لغة غير شرعية، لغة المعابد والحاخامات، بل هي في رأى البعض لغة الصهيونية.

٤ - برغم أن الجالية اليهودية في موسكو وصلت إلى ١٢١.٠٠٠ نسمة وفي لينينجراد ٨٤.٠٠٠ نسمة، إلا أنهم لم يكونوا يتحدثون اللغة العبرية، أما في بياستوك، فإن نسبة اليهود قد وصلت إلى ٩٠.٧ ألف نسمة، ٧٠٪ منهم يتحدثون اللغة اليديشية. مما سبق يكون مسرح الهاييما هو مسرح القلة القليلة جدا من اليهود الأرستقراط، كما أنه المكان الوحيد في روسيا الذي يمكن لليهودي أن يسمع فيه العبرية ويتحدث بها دون أن يتعرض لمضايقات البوليس السري (الشيكافكا Cheka).

إن، رغم ما كانت تلقاه الحركة الصهيونية من مضايقات وصلت إلى حد إلقاء القبض على كل من يعتنقها، ورغم قرارات إغلاق المدارس والمعابد اليهودية، فإن السلطات سمحت لفرقة الهايما بتقديم عروض يهودية توراتية وقومية وبلغة عبرية، مما جعل بقاء الهايما في موسكو معجزة بكل المقاييس.

٥ - كانت المجموعة المؤسسة للفرقة هي :

ناحوم زيماخ	Nahum Zemach قائد المجموعة والمتحمس الأساسي.
رايكن بن أري	Raikin Ben Ari
ميريام الياس	Miriam Elias
مناحم جينيسين	Menahem Gnessin
موشيه هاليقي	Moshe Halevi
حنا روفينا	Hanna Rovina
دافيد فيردى	David Vardi

وقد أطلقت عليهم الصحافة لقب الصهيونيين الشبان المتحمسين المتعصبين أو الزيلوت^(٥).

بعد ثورة أكتوبر رحلت مجموعة من اليهود عن موسكو، فأعلن زيماخ ومن معه عن حاجتهم إلى شباب صغير ليسهم في العمل في المسرح العبري. استجاب عدد لا بأس به، وأعلنوا استعدادهم للسفر إلى موسكو حيث الفرقة، ولكن العائق الوحيد هو من أين يغطون نفقات الرحلة. قرر زيماخ السفر إلى التجمعات اليهودية بنفسه ليختار من بينها هواة جيد، ممن يتحدثون العبرية، وعلى استعداد لأن يهبوا أنفسهم للفكرة والمسرح، وأن يكونوا على قدر من المهارة التمثيلية.

كانت حصيلة الرحلة ستة أعضاء جيد، هم سوسانا اثيقيث، نماروڤيتش، أهرن ميسكين، باروخ تشميرنيسكي، تسفى فريدلاند، بنيا ليوفيتش. انضموا إلى الثالث، وبدأوا تدريباتهم في صيف عام ١٩١٧ بمسرحية دافيد بنسكى المسماة اليهودى الأبدى، وكانت لغتها اليبندية وأخرجها مارك أرينستين.

لاقت الفرقة الوليدة عدة صعاب .. أهمها :

١ - قلة الممثلين الذين يجيدون اللغة العبرية.

٢ - كان في موسكو فرقة تسمى المسرح اليهودى الحكومى، تقدم أعمالها باللغة

اليديدية وتعالج المشاكل الاجتماعية لتجمعات اليهود. وكان أعضاء هذه الفرقة والقائمين عليها يعتبرون أنفسهم جزءاً من الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧.

٣ - إن تقديم عروض مسرحية باللغة العبرية أمر لا يصادف سوى لدى هؤلاء، فأعلن المسئولون عن فرقة المسرح اليهودي الحكومي الحرب على زيماخ ومجموعته، كما أعلن الجناح اليهودي في الحزب الشيوعي الروسي (Yevseksia) مقاومته لهذه الفرقة.

٤ - اللغة السائدة هي اللغة الروسية، وإلى جانبها تعيش قلة من العارفين باللغة اليديدية، لذا فإن الجمهور لم يقبل على الفرقة، التي لم تمثل منافسة جادة مع المسرح اليدي.

٥ - ترتب على ما سبق نقص في الموارد والإيرادات وهي عصب الفرقة . فاتصل زيماخ بقسطنطين ستانسلافسكي يسأله المشورة بالنسبة لتنمية فترات أعضاء الفرقة التمثيلية. كان الاقتراب من هذا العملاق المسرحي، بكل ما وراءه من تاريخ، ضربة معلم من زيماخ، وكانت الحقيقتان اللتان دفعتا زيماخ لمفاتيحة ستانسلافسكي هما :

١ - سياسة الحكومة تجاه الأقليات. كانت هذه السياسة التي تحبذ استقلال الثقافة الوطنية قد قادت إلى إحياء ثقافة الأقليات في روسيا. فاصبح لكل قومية الحق في استخدام لغتها الخاصة وتطوير ثقافتها . وقد ساعد على ذلك أن رجال ثورة ١٩١٧ قد ألغوا الرقابة التي فرضها القيصر من قبل على فنون المسرح.

٢ - كان هدف ستانسلافسكي تنفيذ أفكاره الفنية وخلق أشكال فنية جديدة، لذا أنشأ العديد من الفرق التجريبية التي تتكون من مجموعة صغيرة من طلاب المعرفة الفنية الموهوبين.

وكان هذا الفنان قد أعلن استعداداه لم يد العون لكل من يساعده في تحقيق أفكاره وأحلامه، فقط يقتنع بأنه على قدر من الجودة وأنه سيسهم في إبراز آرائه وتطوير مفاهيمه المسرحية.

كان ستانسلافسكي مغرماً أيضاً بالأمور والدراسات العرقية، ويحلم بعرض المسرحيات المنخوذة عن الماثورات الشعبية والمحلية لكل الأقليات.

تحدد موعد لقاء زيماخ بستانسلافسكي يوم كييبور Yom Kippur (يوم الغفران والتكفير) وهو يوم مقدس عند اليهود، له طقوسه، ومع ذلك فقد ضرب زيماخ عرض الحائط

بكل المقدسات، وخالف العرف والتقاليد من أجل مقابلة ستانسلافسكى، إذ أنه وباعتباره، وجدها فرصة سانحة كي يكسب عطف الرجل على اليهود، ويستميله نحو هدفه الذي يعيش من أجله، مستخدماً في ذلك كل الوسائل المشروعة وغير المشروعة. وعن هذا اللقاء يعترف زيماخ بوسائل تأثيره ويخلصها في :

١ - إعطاء الغملاق فكرة وخلفية تاريخية عن الثقافة العبرية.

٢ - الحديث عن النضال المُنْصَنِي من أجل خلق مسرح عبري حقيقي.

٣ - إعطائه الإحساس بأنه رجل مقدس يمثل الكثير بالنسبة لفكرة المسرح العبري، والفن بوجه عام.

٤ - تطرق الحديث عمدا لمصير الشعب اليهودي وما يلاقونه من شتات، وما يحلمون به، ويأملون في تحقيقه في فلسطين، واشتياقهم لوطن يجمعهم كغيرهم من البشر.

٥ - أفهم ستانسلافسكى أن اللغة العبرية التي يعتبرها البعض لغة ميتة كاللاتينية، لم تفقد تواصلها، فهي لغة التوراة، أي لغة كل الشعب، يتداولها كل يوم.

كما أفنح ستانسلافسكى بأن اللغة هي قلب الشعوب ونبضه، فمن خلالها يستطيع الشعب التعبير عن طموحاته ورغباته وأحلامه.

بعد هذه الوصلة من تدليك الذات، استجاب ستانسلافسكى وأعلن أن القضية قد مست شغاف قلبه، فناقش التفاصيل مع زيماخ، ثم عين أنجب تلاميذه يفجيني فاكتانجوف^(١) ليكون مخرجاً للعرض المسرحي المنتظر، وأخذ على عاتقه تدريب ممثلي الهايما، ووعد بأن تكون الفرقة تحت رعايته، وظلت الفرقة على هذا الوضع حتى غادرت موسكو عام ١٩٢٦.

كان الأمر الأول لفاكتانجوف، أن تتوقف مجموعة الهايما عن أداء تدريبات مسرحية اليهودي الأبدى، وأن ينتقلوا إلى القاعة الصغيرة ليتلقوا دروساً في فن التمثيل. استغرقت هذه الدروس عاماً بأكمله، وبعدها بدأت أولى عروض مسرح الهايما في ٨ أكتوبر ١٩١٨، وكان عدد أعضاء الفرقة اثني عشر عضواً، وتزايد العدد مع مرور السنين.

عروض الفرقة في موسكو :

بالطبع كانت المشكلة التي واجهت الفرقة والقائمين عليها هي ندرة وجود نصوص باللغة العبرية، وإن وجدت فإنها تخضع للشروط والمفاهيم الموضوعية مسبقاً مما يجعل الاختيار صعباً. إذن لم يكن أمام الفرقة إلا طريقتين للحصول على نصوص باللغة العبرية :-
الأول : اختيار نصوص تتفق مع ما هو محدد من أهداف.

الثاني : ترجمة هذه النصوص إلى اللغة العبرية.

وبرغم ما سبق، ظهرت بعض الآراء المنادية بحل الأزمة من خلال طريقين آخرين -

الأول : انتقاء بعض قصص التوراة ومعالجتها درامياً.

الثاني : اختيار نموذج بطولية من التاريخ اليهودي وعرضها.

وقد أيد هؤلاء رأيهم هذا، بأن هذه الطريقة هي أفضل وسيلة لإبراز النهضة اليهودية،

وإيقاظ الشعور والوعي القومي اليهودي .

كانت المسرحيات هي :

١ - الأخت الكبرى لشالوم أيش.

٢ - النار أو الحريق .. لـ .. ج. ل. بيريتز.

٣ - الإزعاج أو الشيطان للمؤلف ج. د. بيركوفيتس.

٤ - الشمس الشمس أو الغضب الشديد للمؤلف يتسحاق كاتزنيلسون.

قدمت هذه المسرحيات الأربعة يوم ١٠/٨/١٩١٨ تحت اسم لولة للفتاحية

وقام فاكتانجوف باخراج العرض، وقد لقيَ هذا العرض ترحيباً من صفوة المثقفين في موسكو وعلى رأسهم ستانسلافسكى الذي بهرته صرامة وجدية الأداء. وبعد الحفل ألقى ستانسلافسكى على الفرقة بقوله «منذ سنوات وأنا شغوف بتقديم المسرحيات الشعبية الخاصة بالقوميات، وما أنا اليوم أرى حلمي يتحقق على يدى فرقة الهاييم، كم أنا سعيد بذلك».

إذن، بارك ستانسلافسكى الفرقة وجهودها، وأبدى رغبته في أن تستمر في تقديم مثل هذه العروض.

العرض الثاني : ديسمبر ١٩١٩

بعد النجاح الذى حققه العرض الأول، كان على زيماخ البحث عن العرض الثانى، وقرر عند الاختيار أن تعبر المسرحية عن المشكلة القومية اليهودية، حتى تنير الطريق اليهودى، ووقع اختياره على مسرحية دافيد بينسكى المسماة (اليهودى الأبدى)، وكانت مكتوبة باللغة الليدية، فهدد إلى عزرا كريشفسكى^(٧) Ezrahi Kryszewsky بترجمتها إلى اللغة العبرية. وهى مسرحية توراتية وتاريخية، كتبت عام ١٩٠٦ وتعالج مشكلة تهيم الشعب اليهودى وهى خراب المعبد على أيدي الرومان. وتقول الأسطورة إن المسيح سيولد فى اليوم الذى يتم فيه خراب المعبد، وأن رياحاً قوية ستهب فى ذات اليوم وتخطف الوليد إلى مكان غير

معلوم، يظل فيه إلى أن يحين أوان ظهوره.

إن اختفاء المسيح قد أخذ معه كل فرص الخلاص، لذا ومنذ ذلك اليوم يتجول اليهود في أنحاء العالم بحثاً عن هذا المسيح بلا أمل في وجوده.

هذه المسرحية تصف فجيرة الشعب اليهودي وكارثته، فقد فقدوا الوطن، وتحطم الهيكل، ومع ذلك فهي تتحدث عن نبوة تقول إن الطفل الذي سيولد يوم تحطيم الهيكل سيكون هو المخلص الذي سيعيد للشعب اليهودي عظمتهم وازدهاره. وعلى ذلك تكون المسرحية ملائمة لأهداف الفرقة، إذ إنها مليئة بالمشاعر الاجتماعية والأحاسيس القومية، فهي في الوقت الذي تجسد فيه موت هذه القومية، ترهص بعودتها وميلادها مرة أخرى.

إن المحتوى الفكري للمسرحية ومضمونها كان أكثر ملاءمة للأحداث السياسية وطموحات الشعب اليهودي في روسيا عام ١٩١٩ وقت أن عرضت. وكان وقت عرضها بعد عامين من ثورة أكتوبر، وما صاحبها من تغييرات في أوضاع اليهود، وبعد عامين أيضاً من وعد بلفور بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، وهذان الأمرين جعل منها مسرحية الساعة.

أخرج هذه المسرحية فسيڤود مكديلوڤ، وصمم مناظرها جورجى باكوڤ. إن النجاح الذي حققته المسرحية يرجع في رأى النقاد إلى مضمونها القومي، بالإضافة لباقى العناصر الفنية، ومن أدلة نجاحها كعرض، ذلك الثناء الذى أثنى به ماكسيم جوركى على العرض، والبكاء الذى بكاه، ومشاهدته للعرض أكثر من مرة، ثم رأيه المنشور يائه :-

«رغم عدم فهمي للغة العبرية، إلا أننى استمتعت لسماعى وقع وإيقاعات أصوات هذه اللغة، وفهمت معانيها، ثم نسأل ماذا يا ملاحدة روسيا، ماذا تريدون بأورشليم وبيت المقدس؟ ماذا تريدون بتحطيم المعبد؟»

العرض الثالث : ٣١ / ١ / ١٩٢٢

الدبوك : سبق الحديث عنها باستفاضة فى الفصل الثانى وعند الحديث عن المؤلف أنسكى، عرضت المسرحية قبل موت مخرجها فاككتانجوف بأربعة شهور، وظلت ضمن تراث الفرقة لمدة تزيد على الأربعين عاما.

العرض الرابع : ٥ / ٦ / ١٩٢٣

إعادة لعرض مسرحية اليهودى الأبدى .

فى عام ١٩٢٣، سافر زيماخ إلى المانيا، وهناك التقى بمجموعة من المثليين اليهود الذين جاؤا من فلسطين لدراسة فن المسرح، كما التقى بـ زئيف جابوتنسكى، ودارس الجميع مهمة ورسالة المسرح العبرى، وقد كان رأى زيماخ فى هذا الاجتماع ترديداً للرأى السابق فيما يجب أن تقدمه فرقة الهايما من أعمال مسرحية. أما جابوتنسكى فكان يرى رأيا مخالفاً، إذ يعتقد أن المسرح العبرى يجب أن يقدم المسرحية اليهودية والمسرحية التقليدية والتاريخية، كما أنه من الضرورى الاستفادة من خبرات وتجارب الأمم الأخرى وأنجازاتها المسرحية. وانتقد رأى زيماخ، واعتبر برنامجه محدود التطور، جامداً. أثبت هذا اللقاء وأكد لزيماخ أن الآخرين يخالفونه فى الرأى بالنسبة لسياسة فرقة الهايما على عكس ما كان يعتقد.

العرض الخامس: ١٩٢٥ / ٣ / ١٥

الجوايم : سبق وأن حللنا المسرحية ولخصناها، عند الحديث عن المؤلف هالبير ليفيك فى الفصل الثانى.

العرض السادس: نوفمبر ١٩٢٥

حلم يعقوب: للشاعر النمساوى اليهودى ~~ويشار~~ بيرهوفمان. موضوع هذه المسرحية مأخوذ عن سفر التكوين. وهى تصور حلم يعقوب وصراعه مع ملائكة الرب، وتغيير اسمه من يعقوب إلى إسرائيل، والنبوءة بالكارثة الأبدية، والخلود. لقد عالج المؤلف المحاكمة الثابتة والرسالة التبشيرية للشعب اليهودى، وامتيازهم على سائر البشر، والعقاب الذى سيقع عليهم، وتألق هذا الشعب وعظمته، ومأساته لكونه شعب الله المختار، وأنهم نور العالم، وما سيعانونه من متاعب فى سبيل رسالتهم الدينية كيهود. كان ستانسلافسكى مرشحاً لإخراج هذا النص، ولكن حالت ظروف مرضه نون ذلك، فتولى إخراجها ب. سوشكوفيتش B. Suchkevitch وهو من تلاميذ ستانسلافسكى، ومدير استديو موسكو الثانى. كان هذا المخرج معروفاً بأنه معلم جيد، وحرفى ممتاز، ولكنه كان يفتقر الخيال والتصور، لذا لم يستطع تجسيد جمال الحوار الشعرى الذى صاغه الشاعر هوفمان. ولم تنجح المسرحية فنياً لأنها لم تكن من المسرحيات الجيدة، ولكن وقع الاختيار عليها لموضوعها ولاتفاقها مع أهداف زيماخ. قدمت المسرحية كعرض أوبرالى، وقد اختير الموسيقى موشيه ميلنير M. Milner لوضع الألحان.

حشدت الفرقة مجموعة من معلمى الفناء، ليساعدوا الممثلين على الأداء الأوبرالى الصحيح، ومن الطريف أن هذه المسرحية كانت سببا فى اكتشاف بعض أصحاب الاصوات الجميلة من أعضاء الفرقة، مثل يوسف جولاند Yosef Goland الذى استمر فى هذا المضمار وعمل مطرباً فى أوبرا برلين وأصبح فيما بعد من أشهر مغنى الأوبرا والأوبريت فى اسرائيل.

العرض السابع : ديسمبر ١٩٧٥

الطوفان أو الفيضان : وهى تراجيكميدى أمريكية، كتبها هيننج بيرجر عام ١٩٠٦. وقد اضطرت الفرقة لتقديمها لأنها لم تجد مسرحيات تاريخية يهودية، ولا موضوعات تناقش اليهودية. بالإضافة إلى أن تقديم المسرحية لم يكن يحتاج إلى أى تعقيدات ولا وقت. وقد سبق لفاكتانجوف اخراجها عام ١٩١٥ ونجحت، سواء فى روسيا أو فى المانيا أو فى أى بلد عرضت فيه.

اتسم موضوع المسرحية بأنه موضوع عالمي، فقد ناقشت المسرحية حكاية مجموعة من البشر، تواجدوا فى بار، فى مدينة صغيرة تقع على نهر الميسيسيبى، وما جرى لهم. إذ جاءت أنباء بأن النهر سيفيض، كما هطلت الأمطار فحاصرتهم المياه، وأمام فكرة الموت وشبح الدمار، تنهار كل الحواجز الاجتماعية بين المجموعة، ويعد كل منهم الآخرين بأنه إذا نجا سيساعدهم. تشرب المجموعة حتى تفقد الوعي، ويسقطون فى سبات عميق منتظرين نهايتهم. بعد ساعات يستيقظون ليجدوا أن الماء قد انحسر، وأن الفيضان المتوقع لم يحدث، وما أن يتأكد الجميع من صحة النبأ حتى ينسى كل منهم ما قطعه على نفسه من وعد بمساعدة الآخرين، ويعود كل منهم أيضا إلى سلوكه الأول، كما عادت المشاهدات والكراهية التي كانت من قبل.

كانت المسرحية بداية الطريق للتخلى الإجبارى عن فكرة خصوصية مسرح الهابيم، ويرغم كل المحاولات لإعطاء المسرحية طابعا يهوديا ومضمونا قوميا يتفق مع أهداف الفرقة، إلا أن المحاولة قد فشلت، فما أضافوه إليها من ألحان موسيقية حسيدية، جعل جماهير المشاهدين تتسائل، لماذا يغنى الأمريكيون الحانا حسيدية وهم على ضفاف الميسيسيبى.

كانت هذه المسرحية هي أول مسرحية عصرية تقدمها الفرقة ويلبس ممثلوها الملابس العصرية. وكانت القصة مليئة بالرموز. ولعل من المسائل الهامة التي أبرزتها هذه المسرحية:

- ١ - عدم وضوح الأهداف ومدى التشوش الذي كانت عليه الفرقة في ذلك الوقت.
- ٢ - في الوقت الذي كان الاتجاه السائد هو تقديم المسرحيات اليهودية، تقدم مسرحية كاتبها من أصل سويدي ويحمل الجنسية الأمريكية ويعالج موضوعا عاما.
- ٣ - بهذه المسرحية وصلت الفرقة إلى طريق مسدود فبعد تقديم هذه المسرحية ثار سؤال : وماذا بعد؟ لقد استبد بالاعضاء اليأس.

٤ - الموقف السوفيتي من الصهيونية والعبرية في منتصف القرن العشرين وما لذلك من آثار على الفرقة.

٥ - الموقف المالي للفرقة ووصولها إلى حد الإفلاس.

٦ - قلة تجاوب الجماهير مع عروض الفرقة.

كل هذه الحقائق كانت السبب في أن يتوقف المشرفون على هذه الفرقة ويراجعون الموقف، وبالفعل كانت هذه المسرحية آخر ما قدمته الفرقة في موسكو من أعمال قبل مغادرتها في جولات حول العالم.

ملاحظات على وضع الفرقة بعد الافتتاح :

إن فرقة الهابيمافركفة وأيدة، ومخلوق طفيلي نبت في موسكو في ظل ظروف مواتية، إلا أنها صادفت العديد من الصعاب والمواجهات برغم كل المؤيدين والمساندين لها من فنانين وسياسيين وغيرهم من كبار مفكرى روسيا. ويمكن حصر ما لاقته الفرقة في صعوبتين :

الأولى : التمويل :

نتج عن قيام ثورة ١٩١٧، ظروف اقتصادية بالغة الصعوبة، تركت أثرها الواضح على المجتمع الروسى، بل ومست كافة المجالات من سياسية واجتماعية وثقافية، هذا الوضع أثر أيضا على فرقة الهابيمافركفة، فقد كان روادها قلة قليلة من المثقفين أو المفكرين، وبالتالي لم يكن هناك إيراديغطى تكاليف الفرقة ومصروفاتها اليومية، لذا كانت الفرقة تعتمد على الهبات والتبرعات والمدخرات التى استعان بها زيمافركفة. وظلت هذه المشكلة مطروحة حتى نوفمبر ١٩١٩ عندما اعترفت الحكومة السوفيتية بالفرقة وأتبعتهافركفة لهيئة مسارح الدولة المعروفة باسم التسنتروتياتر Tsentroteatr، وهى هيئة حكومية من حقها، بعد أن تقيم أعمال الفرق المسرحية ومستواها الفنى، أن تقترح ضم الفرقة إلى الحكومة وإعطافها منحة سنوية تقدر بمائتهافركفة رويبل.

تمكن ستانيسلافسكى وفاكتانجوف من إقناع الهيئة بمستوى الفرقة الرفيع، وبالتالي حصولها على دعم من الحكومة، كما منحتها الحكومة قصر الكونت كورنيولوف Kornilov أحد الأمراء المعادين للسامية، في Lower Kiselovka كمقر لها. وهكذا حلت مشكلة التمويل نسبياً.

الثانية : الأطراف المناوئة لنشاط الفرقة :

منذ البداية نشب صراع بين الفرقة والجناح اليهودى فى الحزب الشيوعى والمسمى اليفسكسيا، إذ اتخذ هذا الجناح موقفا معاديا للفرقة رغم نجاحاتها الفنية وعروضها ذات المستوى الرفيع. بدأت هذه المناوشات باتهامات أطلقها الجناح اليهودى ضد الفرقة، وتمثلت الاتهامات المثارة والحرب العلنية فى عدة اتجاهات :

- ١ - تستخدم الفرقة اللغة العبرية وهى لغة دخيلة على المجتمع الروسى، وبذلك فهى تعادى لغة الدولة التى تقدم عروضها على أرضها، وهذا يعنى احتقارها ومعاداتها للثورة.
 - ٢ - العمل لدى السلطات المختصة وحثها على سحب الإعانة السنوية التى تمنح للفرقة.
 - ٣ - الإيعاز للحكومة بسحب الترخيص الممنوح للفرقة بممارسة العمل.
 - ٤ - سحب الاعتراف بالفرقة كعضو فى الهيئة المركزية للمسرح (السنترويتاتر).
- وبالفعل وجدت هذه الأراء صدى لدى المسئولين، فاجتمعت الهيئة المركزية للمسرح فى ١٦/ ٢/ ١٩٢٠ بدعوة من شمعون ديمنسبتاين Shimon Dimanstein أحد زعماء الجناح اليهودى فى الحزب الشيوعى، ومن المعادين للصهيونية لبحث الوضع برمته. كانت حجج ديمنسبتاين واتهاماته تتمثل فى :
- ١ - الفرقة صنيعة الحركة الصهيونية.

٢ - إن فرقة الهايما فى موسكو تمثل بؤرة برجوازية ضد الشيوعيين، واليهود الديمقراطيين، وهذا لا يتفق مع أهداف الثورة.

٣ - إن اللغة المستخدمة فى عروض الفرقة لغة ميتة منذ زمن طويل، لا يعرفها إلا قلة قليلة، وإن التمسك بها ما هو إلا تخلف يتعارض مع ما يصبو اليه اليهود من تقدم وتطور. بالإضافة إلى كونها مضادة للغة الثورة.

٤ - الفرقة تتمسك بالمفاهيم الدينية اليهودية وتتحدى بإحيائها.

٥ - إن الفرقة تدعو إلى ظهور نوع من الشوفينية، وتبشر بالتفرد القومى، وإثارة العداوة القومية واحتقار وكراهية الشعوب والبلدان الأخرى.

وبالفعل، في ٢ مارس ١٩٢٠ صدر قرار اللجنة بوقف المساعدات الحكومية التي كانت تمنح لفرقة الهايبيما باعتبارها من فرق الهيئة المركزية للمسرح. ولم يكن لأهم زيماخ بعد انتصار الجناح اليهودي، إلا أن يلجأ إلى المسؤولين كي يدافع عن الفرقة، متعللاً بمستواها الفني، وأهدافها، ومستكينا بما تحباه الله من قوة منطق وقدرة على الاقتناع، والتأثير على أعضاء اللجنة المركزية للحزب الشيوعي، بل وحشد من رجال الفن والأدب مجموعة تدخلت لدى السلطات كي تلغى قرارها، وكان يبنى دفاعه عن الفرقة على أساس أنه ليس هناك أى تناقض بين الهايبيما والثورة، وقدم الأدلة على صحة قوله :

١ - إن ذخيرة الهايبيما من الأعمال الفنية تعكس الطموحات الثورية للشعب اليهودي.

٢ - لما كان قرار الحكومة بتشجيع القوميات، فإن الفرقة قد اختارت لفتحها القومية كأداة للتعبير عن طموحاتها المشروعة.

٣ - إن اعتراف الحكومة وياقي المسارح بفرقة الهايبيما كمعهد ثقافى لم يكن بسبب أفكارها السياسية، بل لجودة فنها.

أيدت جموع المثقفين حملة زيماخ وأزرتة فى دفاعه، فكتب البعض منهم إلى لينين مدافعاً عن الهايبيما، معرباً عن عدم اقتناعه بالظلم القادح الذى وقع على الفرقة، بل وأعلن البعض منهم أن الفن الروسى مدين للفن العبرى.

كان من نتائج هذه الحملة التى شارك فيها كل من ستانسلافسكى، ونيميروفيتش، ودانتشنيكو، والمغنى فيودور شاليابين، والكسندر تايروف والناقد نيكولاي أفروز وآخرين، أن أصدر مجلس الرئاسة فى ٨ يوليو ١٩٢٠ قراراً بإلغاء القرار السابق الذى أوقف المساعدات الممنوحة لفرقة الهايبيما والتى تحد من نشاطها. وقام Lev Kamnev بإبلاغ التسينتروتياثر بقرار استئناف صرف المنحة لفرقة الهايبيما.

كان النجاح فى هذه الجولة من نصيب زيماخ والهايبيما، إلا أن الجانب المناوئ بزعامة ديمايستين وموشيه ليتفاكوف رئيس تحرير جريدة Deremes وحاييم جيلدين محرر المجلة الشهرية التى تصدر باللغة اليديشية فى خركوف والمسماه Riotvelt، عاد أكثر شراسة، فاتهم الفرقة بأنها ملتقى السماسرة والمضاربين، ومركزاً من مراكز الاتجار فى السوق السوداء، وطالب هذا التيار بإغلاق هذا المسرح، ووقف التمثيل باللغة العبرية إكتفاء بما تقدمه الفرق الأخرى من مسرحيات باللغة الروسية، واللغة اليديشية.

لم تجد هذه الاتهامات صدق لدى المسؤولين، واستمر الاعتراف بفرقة الهايما كفرقة سوفيتية حتي مغادرتها موسكو عام ١٩٢٦.

إن هذه الصفة جعلتها مثل أى مسرح حكومى فى موسكو، كالبولشوي ومسرح الفن فى موسكو، كما أعطتها الحق فى الوصول على احتياجاتها المسرحية من أخشاب ومعدات واكسسوارات وأجهزة اضاءة فى مقابل أن تحصل الحكومة على تذاكر مجانية توزعها على الاتحادات المتنوعة، فكان جمهور الهايما أحيانا من العمال والفلاحين الغرياء تماما عن ما تقدمه الفرقة من مفاهيم ومضامين، بل ولغة أيضا.

إن الفترة من ١٩١٧ وحتى عام ١٩٢٦ أثبتت أن فرقة الهايما لم تكن مجرد مسرح للفن، يهتم بتقديم الألوان المختلفة من العروض المسرحية، بل كانت مهمته أكبر من ذلك بكثير وأبعد. إن الفرقة بما وضعت لنفسها من مهام وأهداف سياسية واجتماعية حملت نفسها أعباء جساما، واثقلت كاهلها بمهام أكبر من أن تحتلها فرقة مسرحية.

وقد انعكس ذلك فى اختيارها لما تقدمه من عروض ونصوص تتفق مع الأهداف المعلنة. ومن استقراء هذه المرحلة يمكن أن نحدد السمات الأساسية لهذه المهمة والأهداف التي سعى اليها مؤسسو المسرح العبرى :

أولاً : تقديم العروض المسرحية باللغة العبرية :

تميزت الفرقة بسمة واضحة وهدف محدد. وهى أنها فرقة تستخدم اللغة العبرية والعبرية فقط، لأنها لغة الشعب اليهودى كله. ورغم وجود لغات يهودية أخرى يستخدمها اليهود، إلا أنها لغات تختلط فيها العبرية باللغات المحلية، وعلى ذلك فهي مجرد رطانة لا ترقى لمستوى العبرية، لغة الكتاب المقدس.

أى أن المهمة الأساسية هنا نشر اللغة العبرية لخلق عامل مشترك بين يهود العالم، وإحياء اللغة فى نظر أصحاب الفكرة يعنى إطلاق اللغة على السنة اليهود أينما كانوا، وجعل العبرية هى اللغة الأولى لليهود العالم. كان هذا الهدف يتفق مع حركة التنوير اليهودية هسكالاه^(٨) التي قامت خلال القرن التاسع عشر، كما يتفق ذات الهدف مع ما نادت به الحركة الصهيونية. فلتصبح إحياء اللغة العبرية رمزاً من رموز القومية اليهودية.

ولما كان مسرح الهايما صنعة الأفكار والميول الصهيونية، فقد تبنى هذه القضية، وأعلن أنه لن يقدم سوى مسرحيات مؤلفة باللغة العبرية أو مترجمة اليها.

وإذا ما نظرنا لمؤسس الهابيماء، سنجد أن العبرية كانت تمثل بالنسبة له أكثر من كونها لغة تعامل، إنها أسلوب ومنهج، بل موقف.

ولا أدل على ذلك من سلوك زيماخ عندما تقدم إلى السلطات المختصة في موسكو ليستخرج ترخيصا بإنشاء الفرقة، إذ أنه حدد في وضوح هدفه الأساسي، أن تكون هذه الفرقة مسرحا عبريا وليست مسرحا يهوديا. إن إصراره هذا، يعكس تجربته السابقة، حينما منعت السلطات في بولندا من تقديم عروض مسرحية باللغة العبرية، ففي هذه المرة يود أن يحصل على اعتراف صريح وقانوني بإقامة مثل هذه العروض في روسيا.

إن مؤسس الفرقة أصر أيضا على استخدام اللغة العبرية بلهجة السفارديم وليس الاشكناز حتى يتناسب مع اليهود المقيمين في فلسطين وقتها.

إذن، كان إحياء اللغة العبرية ضرورة ملحة، «فقد ظلت الأمة اليهودية صامتة لسنين طويلة، ولكن مع يقظة العالم كله، يجب أن تقول هذه الأمة شيئا لشعبها وبغيره من الشعوب، وأن على العالم أن ينصت لها. لقد شتتنا جهودنا وكنوزنا ومواهبنا ووزعناها على المسارح الأخرى في أنحاء العالم، واليوم إننا نرغب وبعد وقفة طالت أن نسمع العالم صوتنا في مسرح يملكه الشعب اليهودي، يجب أن نخلق فنا خاصا بنا»، هكذا قال زيماخ، وهكذا كان يأمل.

إن استخدام اللغة العبرية في الأداء التمثيلي شكل عقبة أمام الممثلين، إذ أن هذه اللغة ليست اللغة الأم بالنسبة لهم. ولم تكن هذه المشكلة صعبة الحل على أستاذ في اللغة العبرية.

ثانياً: زرع القيم الأخلاقية المستمدة من نصوص التوراة:

تبنى زيماخ النظرية القائلة بأن نصوص التوراة صيغت صياغة درامية، لذا قرر الاستفادة بمسرحة الموضوعات الدينية وصياغة قصص الأبطال في أسفار العهد القديم. إن الهدف واضح لمهمة مسرح الهابيماء، فالتى جانب الاستفادة بالموضوع الدينى لغرس القيم الأخلاقية، يزرع المسرح اللغة العبرية وجرسها فى أذان المتلقين.

إن التأكيد على الماضى، والتعبير عن القومية اليهودية، ونشر الثقافة العبرية، والتقاليد والعادات الشعبية، كلها أيضا أهداف يضعها المسرح فى اعتباره، لذا حرص المؤسسون على ربط الماضى بالحاضر من أجل تلمس الطريق إلى المستقبل.

إن الوظيفة التعليمية هدف أساسى لمسرح الهايما، إلى جانب كونه وسيلة لحل مشاكل اليهود الإنسانية والاجتماعية، لذا يمكن أن نحدد شعار المرحلة فى أن المسرح لم ينشأ لتسليّة الناس بل لإعدادهم وتحسين سلوكيات حياتهم، وتطهير أرواحهم. إذن اللجوء إلى الكتاب المقدس له عدة أسباب :

١ - إظهار ما فيه من أفكار سامية رفيعة ومثل عليا ومقاصد نبيلة وفكر واسع.

٢ - تعريف الشعب بأحاسيس ومشاعر الأنبياء.

٣ - إبراز إيقاعات اللغة العبرية وجمال نبراتھا.

وهكذا كان على فرقة الهايما بذل الجهد المكثف للتبشير بالدين وتعليم الشعب اليهودى، وأن تخلق مع هذا الشعب علاقة حميمة من خلال طرحها للقيم الإنسانية والتعبير عن القيم الجمالية، وعرض المشاكل القومية والمشاركة فى حلها. إن المسرح ليس وسيلة تسليّة للجماهير اليهودية، وعليه فإن شعار الفن للفن لا وجود له، إن المسرح وسيلة تطهير وصقل للروح اليهودية.

ثالثا : إنشاء فن قومي :

عندما قرر زيماخ عام ١٩١٢ الاستفادة بالمسرح لإحياء اللغة العبرية، فهو لم يقتصر على إعلان هذا الهدف وحده، بل تبني فكرة إقامة مسرح عبرى فى أرض اسرائيل بالذات. وكان يؤمن بأن اللغة العبرية ستجد فى فلسطين الأرض الخصبة لنموها، وأن الفن هو الإطار الصحيح لتحقيق وتطوير هذا الهدف.

ومن الطريف أن نعلم أن زيماخ قد ألف ترنيمة يرتلھا أعضاء الفرقة، وهى أيضا لا تخلو من هدف، وقد أطلق على هذه الترنيمة Hikkonu Hikkonu Labi- وتقول : ma Birushalyim أى جهزوا للهايما فى اورشاليم.

كان على المشتركين فى العرض، غناء هذه الترنيمة فى حماس كل ليلة، وهى وسيلة مأكرة من زيماخ لرفع الروح المعنوية لأعضاء الجماعة كلما بدرت بانارة يأس أو ملل وحتى نتعرف على الهدف نقدم ترجمة كاملة لهذه الترنيمة :

«جهزوا جهزوا من أجل الهايما فى اورشاليم، سوف نبني الهايما فى اورشاليم، إن مقرنا الرئيسى، وهدفنا الأساسى سيكون الهايما فى اورشاليم، طهروا وكرسوا من أجل الهايما فى اورشاليم».

رابعا : تقديم فن مسرحى رفيع المستوى :

عندما التقى زيماخ وجنسين في موسكو مرة أخرى عام ١٩٩٧ قررا ضرورة أن يكون المسرح العبري مسرحاً للفن الراقى، هذا الاتفاق حدد بحسم بدقة هوية فرقة الهايما. إن هذا الأمر من وجهة نظرهما مرتبط بقيام الفرقة في موسكو وهي مركز عالمي من مراكز الفن المسرحي، لذا كان من الضروري أن تأتي الهايما بإضافة لهذه التقاليد. تطلب هذا الأمر انتقاء مجموعة من شباب الممثلين ممن يهونون الفن ويعشقونه، أولئك الجادين الذين كرسوا حياتهم للتدريب والتلقى، إذ أن البداية كانت تتسم بجدية التدريبات وإصرار على تحقيق الحلم المتمثل في فرقة لها سمعتها الفنية العالية وممثليها المتميزين.

إذن مهمة هذه الفرقة الانتقاء والارتقاء، وكلاهما كلمتان تحددان أهدافاً سامية طموحة، فالعرض المسرحي يجب أن يتفق مع الدين في الهدف فهو لتربية الذوق والأخلاق أو الحقيقة Emet، الإيمان Emuna، الفن Omanot.

وقد عبر بياليك عن ذلك بقوله «إن الفن يجب أن يجد جذوره في الحقيقة والصدق، إذ أن الصدق جميل وأخلاقي. كما يجب أن يعبر عن الحياة خير تعبير، وأن يكون وطنياً يخدم الاهتمامات القومية.

كان المثل الأعلى لفرقة الهايما يتمثل في مسرح الفن في موسكو، خاصة في ذلك التضامن والجماعية بين أعضائه في كل شيء، وإذا ما رصدنا سلوكيات هذه الفرقة سنلمح بوضوح تأثير مسرح الفن، وعلى سبيل المثال :

- ١ - البحث عن ذخيرة مسرحية.
- ٢ - العناية بالتدريبات والمواظبة عليها مهناً طال وقتها طلباً للجودة.
- ٣ - دراسة المسرحية قبل إنتاجها، بل ودراسة كل جزء فيها قبل عرضها.
- ٤ - التمسك بأسلوب التمثيل الجماعي، فلا مكان للبطولات الفردية ولا النجم.
- ٥ - الأخذ بنظام دورية الأداء بين الممثلين، فمن كان اليوم بطلاً، يلعب غداً دوراً ثانوياً، والعكس صحيح.

- ٦ - ديمقراطية الإدارة وجماعية القرار.
- ٧ - الاستقرار، إذ أن الممثل بالفرقة لا ينتقل منها إلى فرقة أخرى.
- ٨ - لم يكن الملحن وجود، إذ أن التدريبات الطويلة تساعد على الحفظ والإجادة.
- ٩ - آخر ما تفكر فيه الفرقة هو الربح المادى.
- ١٠ - الفن رسالة يجب على الممثلين نشرها ونشر القيم الاخلاقية، وليس للتسلية مكان.

فى هذه الفرقة.

أهم ما يلاحظ على فرقة الهايما فى هذه المرحلة :

- ١ - اختار زيماخ عناصر الفرقة بعناية شديدة، وبنفسه.
- ٢ - كانت كافة العناصر المختارة من الشبان والشابات صغيرى السن، إذ لم يتجاوزوا العشرين.
- ٣ - زرع فيهم الشعور بالانتماء، والتضحية من أجل تحقيق الهدف الأسمى الذي يسعى إليه.
- ٤ - تفرغ هؤلاء الشباب للفرقة تفرغاً تاماً، بل لقد هجروا عائلاتهم ومنازلهم ليعيشوا فى مقر الفرقة، وكأئها فندق، بل اعتبر الجميع انفسهم أسرة واحدة.
- ٥ - اعتبر زيماخ مسرح الهايما معهداً جديداً يشبه الشيفاف. لذا طلب من الشباب أن ينذر نفسه كلية للدراسة الفنية كما لو كانت دراسة دينية.
- ٦ - قام زيماخ بإعداد هؤلاء الشباب وهيأهم لتقبل المسئوليات، وزرع فى أذهانهم أن خدمة الفرقة وما يفرض عليهم من واجبات، يتساوى فى الأهمية مع ما يجب أن يقوموا به تجاه الشعب اليهودى بأسره.
- ٧ - نجح زيماخ فى أن يجعل هؤلاء الشباب يلتصقون بالفكرة ويشايعونها ويخلصون الولاء لها، ويقبلون ما فرض عليهم من زهد وتقشف، ويتمسكون بأهداف الدين والأخلاق الحميدة، باختصار جعلهم زيماخ ينتصرون على نواتهم، ويقهرون رغباتهم الفردية من أجل تحقيق حلم الجميع.
- ٨ - كانت نصيحة ستانسلافسكى لهؤلاء الشباب أن يظلوا دائماً طلاب علم، وهذا يعنى لديه، أن يبحث كل منهم عن كل جديد فى المهنة، ليصل إلى شكل جديد فى كل شىء.
- ٩ - أما ما استفادوه من فاكتانجوف، فهو أن يكونوا هواة للفن، لا يعرف الاحتراف طريقه إلى نفوسهم، وفى البداية البحث عن الجوهر والالهام والروح المحركة ثم بعد ذلك نذر النفس والمجاهرة باحتراف المهنة. إذن الممثل المطلوب لمثل هذه الفرقة، هو شاب هاو للمسرح، متفتح، ذكى، وعلى استعداد للتجريب والتلقى.
- ١٠ - إن مرحلة موسكو هذه، تعتبر مرحلة دراسة واكتساب خبرات، مرحلة تلقى وصقل، فوفق منهج ستانسلافسكى وفاكتانجوف، تعامل المسرحية معاملة خاصة، فهى نقرأ كقص على جميع الأعضاء، ثم تحلل روح المسرحية وتناقش كل تفاصيلها، ثم تعود

المجموعة إلى تحليل كل شخصية فى المسرحية على حدة، تحليلًا دقيقًا، ثم تقسم المسرحية إلى وحدات مستقلة، يناقش كل قسم منها بعناية.

مرحلة التجول والانتشار:

فى حوالى منتصف العشرينيات، جدت ظروف فى روسيا أثرت على نشاط الفرقة، أهم هذه الظروف :

١ - اعتبار الحركة الصهيونية وبالتالى المسرح العبرى ممارسات غير شرعية، بل وأعداء للعقيدة البروليتارية أو للماركسية اللينينية.

٢ - الموقف المالى الصعب الذى واجهته الفرقة.

٣ - قلة الجماهير، وعدم إقبالها على مشاهدة عروض الفرقة، مما ترتب عليه أعباء مالية لم تستطع الفرقة الوفاء بها.

٤ - نصيحة رجال مثل م. أ. جيفين M. A. Gefen بالرحيل والتجول للتخلص من الكساد الذى تعاني منه الفرقة.

٥ - اعتقاد المجموعة أن التجول الأوروبى، فرصة لتحقيق مزيد من الانتشار اللغوى بين التجمعات اليهودية فى أوروبا، خاصة وأن لدى الفرقة الآن ذخيرة من المسرحيات العبرية، وثروة من العنصر البشرى المدرب على أعلى مستوى نفسى وفنى.

وبالفعل قام ماكسيم ليتفينوف Maxim Litvinov، وهو يهودى يعمل نائباً للمستول عن الشئون الخارجية، ومع ذلك كذب على حكومته وُدس عليها من أجل مساعدة الفرقة فى الحصول على ترخيص بمغادرة روسيا، قام بإقناع الحكومة أن الفرقة ستقوم برحلة لنشر المسرح الروسى والثقافة السوفيتية فى أرجاء العالم. وبالفعل غادرت الفرقة موسكو فى ٢٦ يناير ١٩٢٦ بصفة رسمية لتؤدى هذه المهمة ثم تعود بعدها إلى روسيا، ولكن، كان ذلك التاريخ آخر عهد لهذه الفرقة بروسيا، وكان ماكسيم هو الوحيد الذى يعرف أنها رحلة بلا عودة. لقد أدى اللبس وسوء الفهم اللذان صاحبا سفر الفرقة إلى وقوع العديد من المواقف الحرجة التى واجهتها الفرقة فى أوروبا؛ إذ كانت البعثات الدبلوماسية الروسية تقيم حفلات الاستقبال للفرقة وأعضائها، كفرقة روسية رسمية. على أية حال، بدأت رحلة اللا عودة، وكانت البداية من :

أولاً : شرق أوروبا :

١ - لاتفيا Latvia

كانت بداية الرحلة إلى لاتفيا، وفي عاصمتها ريجا Riga حيث تجمعت الجماهير اليهودية في محطة السكة الحديدية لاستقبال الفرقة القادمة من موسكو، وكان استقبالا حافلا، فكل ما في العاصمة كان يوحى بأن شيئا هاما سيحدث. وبالفعل وجدت الفرقة ترحيباً لم تشهده من قبل، فألى جانب الاحتفال الجماهيري الودود تجاههم، خصصت المدينة أكبر مسارحها للفرقة لتقديم عروضها، بل ونفذت تذاكر العرض قبل أن يبدأ بعدة أسابيع. لقد سجل الممثل ر. بن أري R. Ben- Ari هذا الحدث في مذكراته بقوله :-

« في مثل هذه اللحظات، من الصعب على الإنسان أن يفكر، إذ يدع المشاعر والأحاسيس تستبد به، فالمنظر والجو يأخذان الإنسان بعيداً. كممثل، فقد حصلت على الرضاء الكامل، إذ تصفق لي الجماهير الففيرة، ويبدى الآلاف إعجابهم بعد كل فصل وهم وقوف، وتتأثر الصيحات، وتنتهى فى الصالة. إن الجموع المحتشدة فى المسرح تمثل كافة الاتجاهات، أعضاء الأحزاب السياسية، قادة الصهيونية الذين يرون نجاحهم فى نجاحنا، أعداء الصهيونية والمناوئين لها، والذين يرون فىنا دعاة للسان المقدس، أيضا بين الضصور أصدقاء من الاتحاد السوفيتى يرون فىنا إنجازا عن إنجازات روسيا الحديثة، كذلك أولئك الذين يروننا امتدادا سوفيتيا».

كانت ريجا بالنسبة لأعضاء فرقة الهايما مدينة غنية، شعروا فيها لأول مرة بالراحة، وتذوقوا أفضل أنواع الطعام، ولبسوا أفخر الثياب، إنها مكان مريح. أيضا شعر هؤلاء لأول مرة بعائدات الشباك، إذ حصلوا على عائد مادي لم يحصلوا على مثله منذ ثمانى سنوات قضوها فى ضنك وكفاف فى موسكو. لقد تذكر الجميع الفرق بين حياتهم فى ريجا وبين حياتهم فى موسكو، فهنا يحصلون على احتياجاتهم فى يسر وسهولة، بينما فى موسكو يقفون ساعات فى طوابير طويلة ليحصلوا على يريدون. إن كلا منهم يقيم اليوم فى غرفة مستقلة، بينما كانوا فى موسكو يقضون متجمعين فى عدد محدود من الغرف، باختصار عبر البعض منهم عن سعادته فى ريجا بقوله «إننا فى الجنة».

لم تكن ريجا مصدر سعادة لهم فقط، بل أيضا كانت سببا فى لفت أنظارهم لأمر ما كانوا يفكرون فيها وهم فى موسكو، إذ أنهم اعتادوا أسلوب ستاناسلافسكى الجماعى، الذى يقوم على إنكار الذات من أجل المجموعة:

الأمر هنا مختلف، فالتقاد قد أطروا الأبطال خاصة حنا وقييد ومهرون ميسكين، ونسوا الباقين ولم يعيروهم التفاتاً، مما خلق نوعاً من المرارة لدى هؤلاء، وأيقظ فيهم التطلع، والاثنية، وبذر أول بذور الشقاق داخل الجماعة. وظلت هذه البذور تنمو وتكبر مع مرور الأيام إلى أن وصلت إلى ذروتها في رحلة أمريكا، فتفجرت السواكن، وانشطرت الوحدة إلى قسمين، كل منهما أخذ اتجاهاً معارضاً.

٢ - ليتوانيا Lithuania

اتسمت هذه الرحلة إلى ليتوانيا بذات السمات التي كانت في ريجا، ويلاحظ أن الشيء ونقيضه قد اجتمعا في ليتوانيا، إذ كانت هناك جالية يهودية تؤمن بالأفكار الصهيونية وتتاصرهما، وفي ذات الوقت جموع أخرى نشطة تناوئ وتعادى السامية.

كانت فرقة الهابيم بالنسبة للمجموعة الأولى، أول مسرح عبري مشهود له بالكفاءة والمستوى الرفيع، وهو وسيلة من وسائل إحياء اللغة المقدسة على المسرح، اللغة القديمة، وهو رمز من رموز إحياء الوحدة القومية اليهودية.

لقد كانت الفرقة برحلتها هذه تهدف إلى تحقيق دورها الحقيقي وهو الوصول إلى تجمعات اليهود في الشتات ومخاطبتهم بكل السبل، أخلاقياً، وقومياً، وفنياً. هذه الأمنية لم تتحقق في روسيا لأسباب خارجة عن إرادة الفرقة، ولكن هنا يمكن أن تتحقق. وتصدق تصورات بياليك، الذي وصف الفرقة يوماً بأنها رسول فنى له وظيفته المحددة إلى جانب كونها فرقة للفنون الرفيعة. إن فن الفرقة في رأي بياليك أكثر تأثيراً من كل ما تقوم به الصهيونية من دعاية، وما يسطره دعايتها من مقالات.

كان قدوم الفرقة إلى ليتوانيا يوماً مشهوداً، يشبه العيد، فقد أغلق التجار متاجرهم، ولبسوا أفخر ثيابهم، وتحلوا بأغلى مجوهراتهم وذهبوا إلى المسرح، ليشاهدوا هذه الفرقة. وقد نجحت عروض الفرقة نسبياً.

٣ - كوفنو Kovno

تكرر نفس النجاح في كوفنو، بل ولاقت الفرقة استحساناً كبيراً فقد أقبلت جموع الشباب الذين يجيدون العبرية، وفهموا كل ما كان يقال على المسرح.

٤ - بولندا

كانت بولندا في ذلك الوقت مركزاً من مراكز تجميع اليهود الفارين من كل البلاد، وملتقى يهود الشتات، إلى جانب كونها مركزاً هاماً من المراكز الثقافية.

ومع ذلك اختلف الحال بالنسبة للفرقة، إذ كانت الحكومة معادية للسامية، لذا رفضت التصريح لفرقة الهايما بتقديم عروضها المسرحية، بل ووضعت أمامها العديد من العراقيل، فكانت الفرقة وحتى اللحظات الأخيرة، لا تعرف إن كانت ستعرض أعمالها في وارسو أم لا، إلى أن تمكن بعض قادة اليهود البولنديين من تذليل الصعاب، والحصول على التصريح اللازم لإقامة العروض.

لم تستقبل وارسو الفرقة بنفس الحماس الذي لقيته في المدن السابقة، وأفردت الصحف اليدوية بعض صفحات جرائدها لتغطية أبناء هذه الزيارة، وتحليل وتشريح عروض الفرقة وانتقادها.

كان عرض الفرقة الأول في وارسو هو مسرحية (الدبوك)، حيث تجمع المشاهدين من كل الفئات، قادة سياسيين، كتابا، فنانين، ممثلين، مخرجين، ونقادا.

استقبل العرض بآراء متفاوتة، فهناك من أثنى عليه وأطراه، مثل كورنيل ماكوسيزنسكى Kornel Makuszyński الذي رأى في أداء ممثلي الهايما أداءً عالمي المستوى أثار إعجابه. ولكن مع ذلك وتحت ضغط الموقف الحكومي، عاد ليؤكد قولا نظرياً بأن الممثلين اليهود ليسوا موهوبين، بل مقلدين وهذا هو سر شهرة بعضهم ووصولهم إلى العالمية. ولم يسلم الجمهور من نقده أيضاً، إذ اتهمهم بالفوغائية وبأن سلوكهم غير حضارى.

أيضا انتقد ديفيد هيرمان مخرج فرقة قبلينا لغة مسرحية الدبوك، واتهمها بأنها لغة ميتة، حالت بين الفرقة وجمهور المشاهدين الذين لا يعرفونها، وأشاد باللغة اليدوية ووقعها على السامعين.

لم تسلم باقى العروض من النقد والمقارنات إذ أن معظمها قد قدمته فرق وارسو، وانهت العروض بأنها ضحلة ومملة.

لقد فجرت زيارة الفرقة لوارسو الجدل والخلاف بين المشاهدين أنصار اللغة اليدوية وبين محبذى اللغة العبرية، أيضا جددت المعركة بين مؤيدى الصهيونية ودعاتها وبين مناوئتها وأعدائها. ومن بين مظاهر ذلك ما قامت به جماعة البوند المعادية للصهيونية، إذ استغلت فرصة زيارة الفرقة لمهاجمة الصهيونية كحركة تسببت في بذر الشقاق بين يهود بولندا من أجل وهم وحلم لا سبيل إلى تحقيقه. وقد نظمت الجماعة دعاية مضادة للفرقة كمنظمة دينية تدعو لإعاقة التقدم وانتشار المعرفة بين اليهود، بل وتمادت جماعة البوند في

محاربتها إلى الدرجة التي أقامت معها محاكمة شعبية عامة اتهم فيها زعماء الجماعة فرقة الهاييما باحتقار الشعب اليهودي. لقد كانت لغة الفرقة حائلا بينها وبين الجماهير، لذا اعتبر البعض أنها لم تكن تعبيراً عن الفن اليهودي بقدر ما كانت جزءاً من الثقافة الروسية.

أسفرت كل هذه الحملات المضادة للفرقة في وارسو، عن إحجام الجماهير عن مشاهدة عروض الفرقة، الأمر الذي استفز الصحفي البيدي أ. س ليرسك A.S. Lirick، فنشر مهاجماً الجماهير التي احتشدت في المسارح البيدية بينما تركت عروض فرقة الهاييما خالية. وأضاف أن اللغة ليست عائقاً أمام الجماهير ولكنها الروح المتحفظة التي يتصف بها اليهود، فعامة الشعب يريدون تسليية رخيصة لا تكلفهم كثيراً، وهو ما لا يتوفر في عروض الفرقة، كذلك فإن ما تقدمه الهاييما إذا ما قيس بفنون البيدية، فإنه يعتبر فناً راقياً لا يتفق وذوق رواد المسرح البيدي ومناصريه.

٥ - لودج Lodz

وهي المدينة الثانية بعد وارسو من حيث عدد اليهود، ولكن في تجمعات لودج كان الاستقبال لفرقة الهاييما أكثر دفئاً من وارسو، وحقت فيها الفرقة بعض النجاح. لم تكن باقي المدن مثل وارسو، بل لقيت الفرقة ترحيباً في المدن الأخرى، وتفاوت قدر هذه الترحيب من مدينة إلى أخرى، ففي بعضها كانت الجماهير تتابع الممثلين في الشوارع والفنادق، وتتنظر اليهم كمخلوقات أسطورية، وتتعامل معهم بحب وود. على أية حال انتهت رحلة بولندا بطوها ونهرها، وكان على الفرقة استكمال برنامجها والانتقال إلى بلد آخر.

ثانياً : غرب أوروبا :

٦ - النمسا (فيينا)

كانت مدينة فيينا النمساوية، هي مدينة التحدي الفني الكبير أمام فرقة الهاييما، إذ أن هذه المدينة كانت في ذلك الوقت من أهم المراكز الثقافية العالمية. لم يكن في فيينا جالية يهودية كبيرة العدد، وعلى ذلك فإن نجاح الفرقة سوف يتوقف على الاعتبارات الفنية لا العرقية أو السياسية، وستكون عروض الفرقة وسمعتها الفنية هي الفيصل في إقبال الجماهير من عدمه.

وصدق التوقع، وأقبلت الجماهير على مشاهدة عروض الفرقة إقبالا كبيراً جعل

المهيمنين على الفرقة يقررون مد فترة بقائها إلى ثلاثة أسابيع بدلا من أسبوع واحد كما كان مقررا من قبل.

كان استقبال النقاد لفن الفرقة مزيجا من المدح والاطراء، برغم أنهم لا يهسون العبرية، كما ساند المثقفون الفرقة وأشادوا، بها وعلى رأس هؤلاء الصقوة كان الكاتب المسرحي آرثر سكيتزلاير Arthur Schnitzler والمؤلف المشهور ريتشارد بير هومس Alexander Moissi والممثل الألماني المعروف الكسندر موسى Felix Salten، والمخرج المشهور ماكس رينهاردت Max Reinhardt الذي عبر عن رأيه بقوله :

« لقد شاهدت عرضي الدبوك وحلم يعقوب، لم أكن أبحث فيهما عن الكلمات أو الجمل، إذ أن هذه العروض قد أثرت في تأثيرا لا ينسى، خاصة أسلوب وطريقة التمثيل التي أثبتت أن أعضاء الفرقة مدربون ومنظمون ومنضبطون بشكل يثير الإعجاب. لقد حملتني مسرحية الدبوك بعيداً بتمثيلها الجيد المتقن. أما حلم يعقوب، فبعد الفصل الأول اعتقدت أن الدبوك هي الأفضل، ولكن مع نهاية مسرحية حلم يعقوب تيقنت أن الفرقة مدربة تدريباً جيداً، وعلى مستوى عال من الفن.»

٧ - ألمانيا (برلين)

كانت ألمانيا وبالأخص مدينة برلين، من بين المدن الأوروبية التي حرصت الفرقة على زيارتها، فقد كانت بالنسبة لهم التحدي الفني، إذ يرى المهيمنون على الفرقة أن مستواها الفني العالي يضعها إلى جوار ما يقدم من فن ألماني في برلين، وأن العرض أمام الجماهير الألمانية سيكون محكا للحكم على هذا المستوى الفني الذي وصلت إليه الفرقة، وسيكون إقبال الجماهير دليلا على نجاح الفرقة وتقديراً لفنها الرفيع.

٨ - باريس :

كانت باريس هي المحطة الأخيرة التي وصلت إليها الفرقة في رحلتها الأوروبية. وهي مثل فيينا، لم يكن بها جالية يهودية كبيرة، كما أن جماهير فرقة العابدة لايهمها كثيراً عروض هذه الفرقة، مما جعل الروح المعنوية لمجموعة الهايما في الحضيض، خاصة وأن الأمور المالية قد تأثرت تماما بعدم إقبال الجماهير على عروض الفرقة.

ومن حسن حظ الفرقة أن شاهد متعهد الصفات الأمريكي سول هوروك Sol Hurok عروضها الباريسية وأعجب بها، فقرر التعاقد معها للسفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية

لتقديم عروضها لليهود الأمريكيين ثم للجاليات اليهودية في أنحاء العالم.

نتائج الرحلة الأوروبية الأولى وردود أفعالها :

أسفرت هذه الرحلة الأوروبية عن عدة نتائج كان لها أكبر الأثر في مستقبل الفرقة فيما بعد، وأهم هذه النتائج :

١ - ظهر واضحاً خلال الرحلة قرار زيماخ النهائي المتمثل في عدم العودة مرة أخرى إلى موسكو مهما كانت الظروف، إذ صرح وهو المتحدث الرسمي للفرقة لمجموعة من الصحفيين في بولندا عن خطط الفرقة المستقبلية، وشبه الفرقة بميثاق العهد Arc Covenant الذي حملته اليهود الفارين من مصر أثناء خروجهم، قاصدين أرض الميعاد، حيث وضعوه في الهيكل في أورشاليم.

وقد قال في هذا الشأن : «إن شعينا في كل مكان، يتمتع بالعديد من أشكال الحياة ويتذوق ألوان الفن المزدهر، ومع ذلك ليس هناك مسرح يهودي بالمعنى الحقيقي. إن الهابيم ستذهب لزيارتهم، وبذلك تقيم علاقة اتصال ورياط بين الشعب والفن. إن الهابيم تنوى أن تستقر، وتبنى داراً لها في أورشاليم، داراً يأتى إليها الشعراء والفنانون والموسيقيون، ومعهم سنطلق مسرحاً يهودياً جديداً. إن خطط الهابيم تنتظر إلى إقامة مهرجان سنوى في أورشاليم، وأفضل موعد لإقامة مثل هذه المهرجان هو عيد بوريم، وعيد الفصح، حيث اجتاد اليهود وفق التقاليد القديمة الحضور إلى أورشاليم. وبعد المهرجان، فإن الهابيم سوف تبدأ رحلتها إلى التجمعات اليهودية، وتقديم عروضها هناك كمنبه وجافز يحث اليهود على تذوق الفن اليهودي. إن الهابيم سوف تكون مركزاً وقلباً لحياة مسرحية يهودية» .

٢ - كانت الرحلة بكل المقاييس حدثاً فنياً عالمياً، إذ أن جماهير شرق أوروبا لم تر إنجازات المسرح الروسى الحديث، خاصة أعمال ستانسلافسكى وتلميذه فاكتانجوف الذى كان فى نظرهم أسطورة فنية.

٣ - للمرة الأولى، تلتقى الفرقة بجمهور غريض من اليهود، مما أتاح لها تحقيق أحد أهدافها، وهو تحقيق الاتصال بين الفن اليهودى والجماهير.

٤ - أثار أسلوب العرض التعبيري لمسرحية الدبوك ضجة في المانيا وبرلين بالذات.

٥ - كانت الفرقة تعامل معاملة رسمية كفرقة روسية، كما نظر لها الناس نظرة احترام

كفرقة فنية أو فرع لمسرح الفن في موسكو.

٦ - برغم آراء النقاد المعادين للسامية في الفرقة، إلا أنهم قد امتدحوا عروضها الفنية، كما أن كراهية متحدثي اليبودية للغة العبرية، لم تمنعهم من إبداء الإعجاب بالمستوى الفني العالي للعروض المسرحية، وهكذا أثبتت تجربة الفرقة بأن في إمكان اللغة المقدسة إقامة جسور بينها وبين الشعب اليهودي كلفة مسرح وتخطيب. والدليل على ماسبق، أن مشاهدي العروض قد اختلفت مشاربهم، فقد حضر من ناصر الصهيونية وأيدها، ومن كان يعاديه، وبالإضافة للجماهير اليهودية، حضرت أيضاً جماهير غير يهودية. كل هؤلاء اتحدت آراؤهم أمام ما تقدمه الفرقة من فن مسرحي، ونسوا خلافاتهم مع اللغة والسياسة.

٧ - برغم النجاح الفني الكبير الذي حققته الفرقة، إلا أن الأحوال المالية لأعضائها من الممثلين، ظلت متدنية.

٨ - إن التماسك الظاهري، للفرقة والروح الجماعية التي أثارت إعجاب الجميع كانا يخفيان بوادر الغليان التي تحت السطح ضد هذه الجماعية، فقد تسبب النقد الفني الأوربي في إيقاظ طموحات الأفراد وظهور روح الأنا، وكانت تلك بداية الشقاق والانقسام الوشيك الوقوع.

٩ - أثارت الرحلة الأوربية العديد من التساؤلات بين ممثلي الفرقة خاصة فيما يتعلق بالمستقبل، وكانت أهم التساؤلات المطروحة :

أ - ماذا بعد هذه الغربة وهذا الشتات، من موسكو إلى أوربا؟

ب - أين ستمتقر الفرقة بعد كل هذه الجولات؟

ج - هل حقاً سيكون الاستقرار في فلسطين؟ وهل ستحقق لهم فلسطين الأمان؟ وهل سيكون هذا الاستقرار سبباً في تحسين الأوضاع المالية المتردية؟

د - هل ستكتفى الفرقة بجماهيرها اليهودية التي تقهمل لغتها وتشجعها؟ أم ستعود الفرقة إلى التجول والانتشار حول العالم؟

إن لكل هذه التساؤلات، إجابة عند زيماخ، فلأخذ يذكر المجموعة بأن الفرقة ما هي إلا رسول يجب أن يتجول بين مريديه وحوارييه، كما يجب أن ينتقل من مدينة إلى أخرى، ومن بلد إلى آخر، ثم يعود مرة أخرى إلى فلسطين، إلى القدس حيث المسرح الأم الذي سيقام هناك. إن معني تصور زيماخ أن تكون الفرقة رسولا للفن اليهودي، ومركزاً يهودياً للثقافة المسرحية.

ثالثاً : الولايات المتحدة الأمريكية :

بعد أن انتهت الرحلة الأوربية، تعاقبت الفرقة مع سول هوروك وبدأت الرحلة من باريس إلى نيويورك في نوفمبر عام ١٩٢٧. وكانت أهداف هذه الرحلة :

١ - تقديم عروض مسرحية باللغة العبرية لجمهور الجالية اليهودية في أنحاء أمريكا.

٢ - عرض إنجازات المسرح الأوربي أمام الأمريكيين.

٣ - الحصول على التمويل النقدي، اللازم لتحقيق وتنفيذ خطط زيماخ بالنسبة للفرقة.

وصلت الفرقة إلى ميناء نيويورك بعد أن قطعت رحلة عبر الأطلنطي، وكان يوم وصولها ٦ ديسمبر ١٩٢٧، وفي هذا اليوم، أيقظت عدسات الكاميرات وفلاشات الصحفيين الشقاق مرة أخرى، إذ كان مندوبو الصحف يبحثون عن نجوم الفرقة، بل وأبدوا دهشتهم عندما علموا أن الفرقة لاتعرف نظام الفنان النجم، وأن الجماعة هي المسيطرة على مقدرات الفرقة، ونصح أحد المسئولين عن الفرقة جموع الصحفيين بالتقاط صورة جماعية للفرقة دون تمييز.

أيضاً، لم تكن البداية مشجعة، فقد أصدرت إدارة الهجرة أوامرها بتجميع أعضاء الفرقة في جزيرة أليس Ellis، ورفضت منحهم تأشيرة دخول قبل أن يأتى المتعهد ويدفع للإدارة خمسمائة دولار لكل فرد منهم.

وهنا أدرك الممثلون أن نيويورك ليست ريجاً أو كوفتو. إنهم وسط مدينة ضخمة كبيرة، ووجودهم لا يلفت الأنظار كما كان يحدث في أوروبا.

بدأت عروض الفرقة، وحضرها معظم النقاد المشهورين، وغطت الصحف هذا الحدث في أعدادها الصادرة في اليوم التالي، ولعل من أبرز ما كتب، ذلك المقال للنقاد بروكس اتكنسون Brooks Atkinson في جريدة النيويورك تايمز، والذي طرح فيه حاجز اللغة جانباً وأعجب بأسلوب الأداء التمثيلي غير العادي. أما الناقد ستارك يونج Stark Young فقد رأى في مسرحية الديوك عرضاً متكاملًا لم يضارعه سوى عرض بستان الكرّز الذي قدمته فرقة مسرح الفن في نيويورك قبل وصول فرقة الهايما بثلاث سنوات. لقد أثر فيه تضافر عناصر العرض من تمثيل وموسيقى ومكياج وملابس، لتعطي صورة كلية مبهرة.

لقد قارن بعض النقاد بين مسرحية الديوك اليهودية، وعرض مسرحية الديوك باللغة الإنجليزية، والذي قدمه ديفيد فاردي David Vardi قبل عام من عرض فرقة الهايما. ومن بين من كتبوا عن عرض الديوك، الناقد البيدي أبيي كاهان Abe Cahan، إذ يقول:

«إن المرء يحتاج إلى تفسير تلمودي كي يفهم المعنى الكلي للمسرحية. والسؤال الذي

يطرح نفسه، كم من المشاهدين يقدر على ذلك؟ كم عدد الرواد الأثكياء فى هذه العالم الذين استطاعوا دراسة هذه المسرحية، أو تعلمها؟ إن المسرح قد أعد بنفس الطريقة المجنونة، فوجوه الممثلين قد لطخت بالأصباغ، ونجمة داود مثلاً مرسومة وكأنتها خريشة أطفال، وتدلّت من السقف بعض قطع الحديد الخردة، وتكومت بعض الخرق البالية، وافترض المخرج أنه يمثل المعبّد. وعندما نفخوا فى الشوفار، فإن الشئ الذى يقولون عنه شوفار، ليس بشوفار ولا يشبهه، الأمر الذى دعا أحد المشاهدين ليصف الشوفار وكأنّه حذاء برقبة، وتسأل لماذا لم تحضر الفرقة معها شوفاراً حقيقياً؟ وكانت الإجابة أن الشوفار الحقيقى يمثل الحاضر، بينما الشوفار الذى يستعملونه فى المسرحية يمثل شوفار المستقبل..»

ونود أن نذكر هنا، أن الملحوظة التى أبدأها هذا المشاهد وأوردها كاهان، ماهى إلا نتيجة للمذهب الفنى والأدبى الذى كان سائداً وقتها فى أوروبا وهو المذهب الطبيعى بكل ما يفرضه من تقاليد، وما يتطلبه من وضع صورة حقيقة أمام المشاهد. وكان لهذا المذهب تأثيره أيضاً على فن المسرح الأمريكى بدليل لجوء ديفيد بلاسكو إلى نقل مطعم حقيقى بكل تفاصيله فى أحد المشاهد التى كانت تتطلب وليمة، وحتى تكون للصورة الحقيقية أثرها على المشاهد.

إن المسرح البيدى الذى تعوّبت جماهير اليهود على ارتياده كان فى ذلك الوقت فى قمة نجاحه الفنى والاقتصادى، يقدم لجماهيره ورواده مليودراميات عاطفية، أو أوبريتات مرحة، وكانت صحيفة أبى كاهان تنشر سلسلة من القصص الحزينة والأسيفة عن هذه المسألة. بينما عبر كل من يونج واتكسون عن رأى حركة التنوير، كان كاهان صوت المعارضة ومن أنصار بقاء الحال على ما هو عليه. ونجح كاهان فى تسميم الجو أمام الهايما، وانعكس ذلك على إقبال الجماهير الأمريكية التى رفضت المسرح العبرى مفضلة المسرح البيدى عليه.

أهم نتائج رحلة أمريكا :

١ - أمضت الفرقة قرابة الستة شهور فى رحلة أمريكا، عرضت خلالها فى مدن نيويورك ثم بوسطن، وشيكاغو.

٢ - فشلت عروض فرقة الهايما فشلاً ذريعاً لعدة أسباب :

أ - كانت بعض المسرحيات التى قدمت مألوفة لدى المهاجرين اليهود، وقدمت باللغة الييدية التى يفضلها هؤلاء قبل وصول الفرقة، كما أنها قدمت باللغة الإنجليزية.

ب- حماس المهاجرين للغة اليديشية والتراث اليديشى الذى يآلفونه، ويذكرهم بالوطن والأهل والثقافة.

ج - ازدهار المسرح اليديشى فى أمريكا، وإشراف كبار الكتاب عليه.

٢ - تأكيد للفرقة أنها للغة القليلة وللمختارة من اليهود.

٤ - تخلى متعهد الحفلات عن الفرقة هرباً من الخسائر والالتزامات.

٥ - بعد أن حل متعهد آخر، طلب من الفرقة بعض التعديلات التى قد تساعد على

اجتياز هذه الأزمة، وتجلب الجماهير، فمثلاً كان من رأيه :

أ - تعديل النصوص وانهاؤها نهايات مريحة بدلاً من الحزن والكآبة التى تنتهى بها هذه

المسرحيات.

ب- التقليل من البكاء والحزن الذى يخيم على أداء الممثلين إذ أن الجماهير تكره

البكاء، وتأمل من حضورها العروض المسرحية قضاء وقت سعيد وطيب.

ومن الطريف أن يحاول أحد الممثلين تبرير ما يسود مسرحية اليهودى الأبدى من بكاء

وعويل، بأن السبب الحقيقى هو تحطيم المعبد وخراب الهيكل، فرد عليه المتعهد بأن ذلك

حدث منذ ألفى عام مضت، وليس من المعقول أن يظل المرء يبكى على مافات طوال الوقت.

٦ - تقاعص المشكلة المالية، الأمر الذى لا تستطيع معه الفرقة العودة من حيث أتت.

٧ - ظهور الصراع مرة أخرى على السطح، وزادت بوادر الشقاق الذى أصبح أمراً لا

مفر منه، وإن لحظة الانفجار أصبحت وشيكة.

٨ - فى الأساس، كانت الفرقة منذ نشأتها فى روسيا تقوم على القيادة الجماعية التى

تمنع لكل عضو من أعضائها نفس الحقوق وتفرض عليه نفس الواجبات، وعلى ذلك

فالتساوى فى كل شئ أمر متفق عليه، ولكن قبول المجموعة لقيادة زيماخ نبع من كونه

مؤسس الفرقة، وأنه رجل داهية واسع الحيلة، ومع ذلك كان القرار فى الأمور الهامة يتخذ

بالتصويت. هذا الأمر أصبح قيداً على إدارة زيماخ وتصرفاته الأمر الذى أقلقه فى هذه

المرحلة، والسبب فى ذلك :

أ - طبيعته الاستبدادية.

ب - شعوره الداخلى بأنه مؤسس هذه الفرقة وسبب وجودها، والمضحى بكل شئ من

أجلها.

ج - فى رأيه أن هناك بعض الأمور الحساسة تتطلب عدم العرض والتصويت

الجماعى.

د - أن هذا النظام يشل الحركة في أمور قد تحتاج إلى قرار سريع بات..

٩ - بعد فشل الرحلة الأمريكية، كان من الضروري أن تجتمع الفرقة لبحث الأمر، وبقرار الخطوة القادمة، كان الاجتماع في فندق انسونيا Ansonia، وكان الاجتماع الأخير في يونيو ١٩٢٧، وكان جدول الأعمال المطروح في تلك الليلة مشكلة واحدة، هل يفوز زيماخ في إدارة شؤون الفرقة تفويضاً كاملاً، أم يعمل من خلال لجنة تساعده؟ انتهى هذا الاجتماع الطويل بقرار واحد، الانقسام، وبالفعل انقسمت المجموعة إلى قسمين:

القسم الأول : زيماخ ومؤيدوه وهم زوجته جولدينا، وشقيقه بنيامين، وشقيقته شفرا، وكل من دافيد اتيكن، بنو ريت عمى شنيدر، جهلا جروير، يتسحاق جولاند.

وكان سر بقاء هذه المجموعة مع زيماخ، يكمن في مسائل شخصية خاصة بكل منهم. أهم هذه الأسباب :

أ - كان بين هذه المجموعة روابط أسرية سواء كاشقاء لزيماخ، أو بالزواج.

ب - كان لكل منهم طموحه الشخصي، وقد وجدها فرصة أن يحقق ذاته في الوسط الفني الأمريكي، خاصة وأن تعدد الفرقة المسرحية والمجالات الفنية يسمح لهم بهذا.

شكل الانقسام قمة المأساة لدي زيماخ الذي ظل يلطم منذ عشرات السنين بمسرح عبري يستقر في فلسطين، وفي أورشليم بالذات، واليوم يجد كل أحلامه تنهار، وتصبح القدس مجرد حلم بعيد المنال.

ولكن كمادة زيماخ وطبيعته الديناميكية، تجاوز الموقف، واجترأ أحزانه، لبدأ مرة أخرى من الصفر.

نشاطات مجموعة زيماخ بعد الانقسام :

لم يضع زيماخ الوقت، فقد كون من رفاقه فرقة مسرحية باللغة العبرية تحت اسم هابيم نيوبيورك، واستأجر مسرح Neighborhood في أحد الشوارع الهامة في نيويورك واستعد لتقديم مسرحية حلم يعقوب في ١٢ نوفمبر ١٩٢٧.

ومرة أخرى فشلت الفرقة الجديدة في جذب الجماهير المحجمة عن ارتياد عروض الفرقة، مما دعا زيماخ إلى إيقاف العرض بعد بدايته بعدة ليال.

حاول زيماخ الوصول إلى حل، وبالفعل قرر جعل الفرقة تقدم عروضاً مسرحية ثنائية اللغة، بالعبرية واللغة اليديشية، ولكن المشروع قد وُثِد في بدايته.

كان هذا التخطيط سبباً في قيام الخلاف بين زيماخ ورفاقه الذين بقوا معه في نيويورك، واقترح البعض منهم تقييم مسرحية تاجر البندقية لشكسبير، ولكن لم تستمر المحاولة،

وتوقفت التدريبات في بداياتها . وقررت المجموعة التحول إلى العروض المسرحية باللغة الييدية، وقد شجعهم على هذا التحول، الاقتصادي اليهودي ليون بروجانسي كما دعمهم ماديا . وبالفعل قدمت البقية الباقية من الفرقة مسرحية أميرة توراندوت لكارلوجوتسي، بعد إعدادها باللغة الييدية، وتولى بورييس جلاجولين Boris Glagolin إخراجها . قدم هذا العرض في أوبرا متريبولتان في يناير ١٩٢٩، وكان في رأى المجموعة نوعا من التحدى للرد على الاتهام الموجه للفرقة بأن أفرادها يغير موهوبين، وأنهم متخصصون فقط في العروض التوراتية، وبأسلوب واحد لا يعرفون غيره .

فشل عرض المسرحية إذ لم يستمر سوى أسبوع للأسباب الآتية :

١ - الإعداد باللغة الييدية كان سيئا .

٢- جاء الإخراج غير جيد وغير مثير .

٣ - عدم ثقة المشاهدين في قدرة أفراد الفرقة وبالتالي عدم إقبالهم .

أدى هذا الفشل إلى حالة من الإحباط بين أفراد الفرقة، بل وزاد من متاعبهم المالية مما أدى إلى حل فرقة هايبما نيويورك، وترتب على ذلك عدة نتائج :-

١ - ترك زيماخ نيويورك إلى سان فرانسيسكو حيث أخرج مسرحية الذبوك في ترجمة انجليزية، وحقق نجاحاً كبيراً . ثم استقر زيماخ فيما بعد (عام ١٩٣٠) في هوليوود على أمل أن يقوم بإخراج فيلم مأخوذ عن قصة الذبوك . بيد أنه لم يتحقق هذا الأمل . بعد ذلك شكل زيماخ نوادي درامية للشباب وأخرج لها بعض الأعمال المسرحية .

وفي عام ١٩٣٣، عاد زيماخ إلى نيويورك وأخرج مسرحية للمؤلف ليفيك تحت اسم «السنوات البطولية» باللغة الييدية وبمجموعة من الممثلين الهواة من جماعة العمال Work-men's Circle، ثم عمل بعد ذلك هو وزوجته في مسرحية قدمها مسرح امبريال، وفي عام ١٩٣٦ قام زيماخ بزيارة فلسطين، حيث استقر النصف الثاني من الفرقة منذ فترة، ولم تقبل الفرقة التعاون مع زيماخ مرة أخرى في فلسطين، فعاد إلى نيويورك، ومات هناك عام ١٩٣٩ بعد أن أصيب بالسرطان، وكان عمره اثنين وخمسين عاما .

٢ - عمل بعض أعضاء الفرقة أعمالا مختلفة :-

أ - ديفيد اتيكين David Itkin تحول إلى أستاذ لتاريخ الدراما في جامعة سان بول، مع التحاقه بالعمل كممثل في مسرح جودمان Goodman في شيكاغو .

ب- بنوشيندر Benno Schneider عمل مديرا للمسرح الييدي المسمى أرتف في الفترة من ١٩٢٩ - ١٩٤٠ .

ج - يتسحاق جولد Yitzhak Golland كان من أصحاب الأصوات الأوبرالية، لذا بقي في أمريكا فترة، ثم رحل إلى برلين ليصبح بطلا لأوبرا برلين.

د - جهلا جروبر Chayele Grober، عملت لفترة ممثلة في الفرق البيدية، ثم سافرت إلى كندا وتحولت إلى مطربة.

القسم الثاني :

ويضم معظم ممثلي الفرقة وهم :

باروخ كيميرنسكي .. بن حاييم .. أهارون ميسكين .. حنا روفينا .. الكسندر برويكين .. راكين بن أري .. قرشبر .. افراهام باراتز .. نحما فينور.

أسباب رحيلهم :

١ - إصرار زيماخ على تولي إدارة الفرقة بإدارة فردية ودون مراعاة لأسلوب الإدارة الجماعية الذي ارتضته الفرقة لنفسها.

٢ - الرغبة في التحرر من ديكتاتورية زيماخ فيما يتعلق بما تقدمه الفرقة من ذخيرة مسرحية.

٣ - الرغبة في الاستقرار في فلسطين كوطن ومقر للفرقة، وتحقيق هذا الهدف كان عليهم البقاء في برلين حتى يحصلوا على نفقات الرحلة إلى فلسطين.

٤ - برلين : والمحاولة العبرية الثانية :

بالرغم من أن المسرحية المصوغة بلغة عبرية قد شكلت جزءا من تراث المسرح اليهودي في القرن السادس عشر، إلا أنه لم يكن هناك مسرح عبري ثابت حتى النزوح إلى فلسطين.

ولقد وجه نجاح وشعبية المسرحية البيدية أنظار أصحاب الحركة الصهيونية إلى وضع فكرة إحياء اللغة العبرية في برامجها، فشجعت الأعمال التي تقدم بهذه اللغة.

كانت مدينة برلين في أوائل العشرينيات، واحدة من المراكز المسرحية الهامة في العالم، إذ كانت تتقاسم مع موسكو زعامة الحركة المسرحية. وقد جرت على مسارحها أجراء التجارب الفنية في مجال الحرفة المسرحية، وعلى أيدي رجال مغامرين وموهوبين أمثال ماكس رينهارد Max Reinhardt وليوبولد جيسنير Leopold Jessner.

كان الأول مخرجا يتمتع بكل صلاحيات القيادة، والثاني فنان مناظر، وصل إلي درجة من الخبرة والتمكن لم يسبقه إليها أحد.

هذه هي برلين في العشرينات، فماذا كانت بالنسبة للمسرح العبري؟

كما قلنا، كانت برلين من المراكز اليهودية الهامة في أوروبا، وقد جذبت التحريية الألمانية المزيد من المثقفين اليهود من رواد الحركة الصهيونية الذين تركوا الاتحاد السوفيتي وغيره من البلاد، هربا من الاضطهاد العنصري والدعوى ضد السامية التي لاقاها اليهود في معظم بلدان أوروبا الشرقية وروسيا.

في عام ١٩٢٣، وصلت إلى برلين مجموعة من الممثلين اليهود، من أعضاء فرقة المسرح العبري والمسرح الدرامي في فلسطين وذلك بهدف الدراسة والاستزادة من فنون المسرح المتطورة. وهناك التقوا ببعض مدرسي اللغة العبرية، كما اتصلوا ببعض قادة الحركة الصهيونية أمثال زئيف جابوتنسكي^(٩) Zeev Jabotinsky (١٨٨٠ - ١٩٤٠)، والشاعر الصهيوني الروسي حبيب نحما بياليك (١٨٧٢ - ١٩٢٤)، كما التقوا بزيماخ^(١٠) والممثل مناحم جنسين الذي ترك الهابينا عام ١٩٢٣ وكان في طريقه إلى فلسطين، وطلبوا منه أن يشاركهم نشاطهم الذي أسفر عن تكوين فرقة مسرحية عبرية في قلب برلين تحت اسم هنأى^(١١) TAI، وهي اختصار لمسرح أرض اسرائيل Teatron Eretz Israeli ومن الغريب أن يلعب كل من قابله دوراً هاماً في تكوين هذه الفرقة فقد تحمس جابوتنسكي للفكرة تحمساً كبيراً بل وأسهم في مساعدتهم لغويًا من خلال تعليمهم اللغة العبرية وفق طريقته المبتكرة، أما بياليك فقد أخذ على عاتقه تنمية ثقافة هؤلاء بإطلاعهم على الأدب العبري خاصة أعمال شعراء العصور الوسطى.

كان البداية لهذه الفرقة الوليدة، البحث عن عناصر شابة يستكملون بها مقومات الفرقة المحترفة، وكان رائدهم في ذلك ما حدث أثناء تدعيم فرقة هابينا موسكو، فأعلنت الفرقة عن قبول أعضاء جدد من الهواة ليعملوا في مجال التمثيل، وبالفعل تقدمت مجموعة من الشباب اختارت الفرقة من بينهم بعض الموهوبين أمثال شمعون فنكيل.

أهم أهداف الفرقة :

- ١ - إنشاء مسرح قومي يقدم عروضه باللغة العبرية.
- ٢ - الاستيطان في فلسطين واتخاذها مقراً دائماً للفرقة.
- ٣ - تقديم مسرحيات وأعمال فنية تخدم الهدف الأساسي للفرقة.

عروض الفرقة في ألمانيا :

١ - العرض الأول :

بدأت الفرقة في اختيار ما تقدمه من نصوص مسرحية مستقاة من أسفار التوراة، وكانت مسرحية بلشاتسر Belshazzar للكاتب الألماني هنأى روخت Henie Rochet هي

البداية، رغم أنها كانت مكتوبة باللغة الألمانية. عالجت المسرحية موضوعاً دينياً عن النبي دانيال، عندما كان في بلاط آخر ملوك بابلين: بلشاطر.

كان من بين مناظر المسرحية، حفل عريضة وتهتك، أحضروا فيه راشيل الفتاة اليهودية الأسيرة. حاول الملك إغراء الفتاة وغازلها بكلام معسول، إلا أن الفتاة راشيل صدت بكبرياء وغضب، وذكرته بالرب وتعاليمه عن الفضيلة. ثار الملك وأخذ يسب ويلعن ويجدف على الرب، وبدأ يشرب من الوعاء المقدس الذي سرقه من المعبد، ظهر له دانيال ليعلم حكم الرب وقضاءه. وكانت تلك الكلمات الملتهية والمتوهجة التي ظهرت على الحائط، Mene, Mene, Tekel Upharsim فصرخت راشيل قائلة، اقتله ففسر الحاشية بالانقضاء على الملك وتطرحه أرضاً، بينما ينزل الستار.

إن هذه الفكرة بالكاد تصلح لأن تكون مسرحية من ذات الفصل الواحد، إلا أن القائمين على الفرقة جعلوا منها مسرحية من ثلاثة فصول، إذ أضافوا إليها العديد من المواقف المتسقة مع الموضوع، ومع الهدف والفكرة اللذين من أجلهما أنشئت الفرقة، كذلك أضافوا إليها التوايل الحريفة من رقص وغناء ليكسروا بهما رتابة الموضوع.

أيضاً، استعان جنسين بالفنان أفراهم خينخيم Avraham Minchim ليصمم المناظر والملابس. كان هذا الفنان من المؤمنين بالحركة التعبيرية التي تسعى إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان، وهو بذلك لا يقترب من تصوير الحقيقة الموضوعية، وكان بطبعه ميالاً لعمل التصميمات المبالغ فيها. وقد وضع ذلك في شخصية الملك. واستعان جنسين أيضاً بمؤلف موسيقى يهودي يدعى أ. أخرون A. Achron.

أما الممثلون، فقد قام شمعون فنكيل بدور النبي دانيال، وميريام برنستين كوهين بدور الأسيرة اليهودية راشيل، ولعب ميخائيل جور دور بلشاطر، أما دور مهرج الملك فقد قام به أري كوتاي.

كانت ليلة افتتاح هذه المسرحية، ١٥ يونيو ١٩٢٤ في مسرح فاليتي Valetti وقد تجمع لحضورها أهم الشخصيات اليهودية في المدينة، كما ألقى مندوب الحركة الصهيونية كلمة بهذه المناسبة قبل رفع الستار كتعبير عن رضا المنظمة عن هذا العرض، ومباركتها لهذه الخطوة، وتأكيداً لدور المسرح في خدمة قضايا الصهيونية العالمية، وتشجيعاً للآخرين لاتخاذ خطوات مماثلة.

وقد تجمع النقاد أيضاً، ليروا هذه الظاهرة الغريبة، والسابقة التي لم تحدث في أي بلد من قبل، أن تتكون فرقة كلها من القرعاء، بهدف تقديم عروض مسرحية بلغة غير لغة هذا

البلد، وإجمهـور من ذات المدينة لا يفهم هذه اللغة، وقل أن يستخدمها البعض أو يجيدها، ومن أجل هدف غير معلوم لهؤلاء النقاد، وإن كان معلوماً لأصحابه.

وقد وضع ذلك في مقال ناقد مجلة Berliner Morgenpost حينما قال :-

«ماذا يريد المسرح الفلسطيني؟ إن اسمه هو برنامجه. إنه عرض يعنى إثبات إمكانية الاستعانة بلغة التوراة كخطوة بدء لخلق مسرح عبرى فى الأرض المقدسة، وكجزء من محاولة إحياء القومية اليهودية هناك. ولا غرابة فى ذلك، إذ أن الفكرة قد سبقتها فكرة معاملة قامت فى روسيا. إن يهود أوروبا الشرقية لديهم فكرة عن اللغة العبرية، وقد ظهرت من داخل حوارى الجيتو المزحمة، حيث يحيا الناس بلا أمل، فكرة الهجرة إلى أرض التوراة، فقد بنى البعض، تحت الحماية البريطانية، حياة فى قلب الصحراء. إنها إثبات لروح الاستيطان لدى اليهود، ومثالية واعية بما تريد.»

وقد رحب نقاد آخرون باللغة العبرية كلفة لها إيقاعاتها الجديدة على الأذن، ولم يهتموا بفهم المعاني أو عدم فهمها، كل ما كان يهمهم، ذلك الجرس الذى يحدثه نطق حروف هذه اللغة لدرجة الإدعاء أنها لغة أشبه بلغة الموسيقى .

وإلى جانب من مدحوا المسرحية واستقبلوها بالترحاب، هناك من هاجم العرض، وعدد عيوبه ومثالبه، ومن بين هؤلاء أرنولد زفيج Arnold Zweig الذى قال:

«ما رأيانه الليلة، برغم كونه يستحق المشاهدة، إلا أنه فى غير الطريق الصحيح. فالطريق إلى المسرح يبدأ من العنصر الرئيسى، من الروح المجردة للممثلين، من النفس إلى الجسد، من الروح إلى الملابس، والمناظر وليس هناك طريق آخر، وبالتأكيد ليس العكس.»

أيضا هاجم أحد النقاد تلك الضجة التى أثارها المشاهدون اليهود فى ذلك اليوم، ووصف ما رآه على المسرح بأنه «حفلة تنكرية، حيث البابليونى القبي يجرى جينة وذهابا فى فوضى، هل هذا العرض الفلسطينى قدم لنا شيئا، إننا لم نتعلم شيئا منه.»

العرض الثانى :

كان العرض الثانى للفرقة هو مسرحية (حلم يعقوب) للكاتب ريتشارد بير هوفمان، وقد سبق أن قدمتها فرقة الهايما فى موسكو منذ سنوات قليلة. كان اختيار هذه المسرحية مؤشراً مؤكداً لعدة أشياء :-

١ - ميل جنسين للسير على درب فرقة هايما موسكو.

٢ - برغم مكانة جنسين فى الفرقة وثقافته اليهودية والمسرحية، فهو لا يملك القدرة على

الخلق ولا موهبة الابتكار. والدليل أن كل ما قدمه لفرقة هتاي، من مبتكرات وأفكار الآخرين.

لم تتجح المسرحية، وقيل إن أحد أسباب فشلها الترجمة التي قام بها يتسحاق أبيستين Itzhak Epstein وهو دارس مهتم باللغة العبرية كلفة تورا، لذا جاءت المسرحية جافة تفقد المرونة والإيقاع.

العرض الثالث :

كرر المسئولون عن الفرقة ذات الخطأ السابق، فاختاروا مسرحية (الطوفان)، وهي من تراث فرقة هابيمما موسكو أيضا. وبرغم ذلك فقد لاقى هذه المسرحية استحسان النقاد، وحقق نجاحا جماهيريا. ولكن يلاحظ أن الفرقة لم تتمسك بالأهداف والخطط المرسومة لها. إذ أن هذا النص أمريكي ومترجم، ومع ذلك فقد أكد اختيارها مدى الصعوبة التي تلاقيها الفرقة في بحثها عن نصوص عبرية تُخدم الأهداف المعلنة للفرقة.

وبعد عامين من العمل في برلين، قررت الفرقة في ابريل عام ١٩٢٥ السفر إلى فلسطين حيث دعيت إلى تقديم بعض العروض المسرحية في مناسبة الاحتفال بافتتاح الجامعة العبرية في القدس.

سافرت الهابيمما في جولاتها الأوروبية والأمريكية، وحدث ما حدث من شقاق، انقسمت بسببه الفرقة إلى قسمين، الأول فضل البقاء مع زيماخ في أمريكا، والثاني قرر الذهاب إلى ألمانيا.

وبالفعل غادرت مجموعة المانيا نيويورك في ٢٩ يونيو ١٩٢٧ قاصدة برلين بمساعدة جمعية أصدقاء فرقة الهابيمما التي تكونت في نيويورك برئاسة رجل الأعمال أتو كاهن Otto Kahan، وقدمت هذه الجمعية المعونة المادية اللازمة التي ساعدتهم على السفر إلى برلين.

وصلت المجموعة وعلى رأسها حنا روفينا وكيميرينسكي ومسكين، وكانوا في حالة نفسية سيئة.

اتصلت بهم مجموعة برلين من الممثلين اليهود ليستفيدوا من خبرتهم في دعم المسرح العبري في ألمانيا وتشكيل فرقة باسم هابيمما برلين. وسرعان ما تشكلت في ديسمبر ١٩٢٧ رابطة سميت سكرتارية الهابيمما Mazkirut Habima لدعم الفرقة برئاسة مارجوت كلوسنير Margot Klausner وهي ابنة أحد التجار الأثرياء في برلين، ومعها بعض الألمان والهنوديين.

أهم أهداف رابطة أصنفاء هايبما برلين :

- ١ - جمع الأموال اللازمة لتمويل الفرقة ومساعدتها في تقديم عروضها.
- ٢ - الإعداد لهجرة الفرقة إلى فلسطين، والمساهمة في جمع نفقات السفر.
- ٣ - المساعدة في دفع أجور أفضل المخرجين الذين يتعاملون مع الفرقة.
- ٤ - التأكيد على المستوى الفني العالي للفرقة.
- ٥ - حث الجماهير على الإقبال على مشاهدة عروض الفرقة وإيجاد الصلة المستمرة بين الفرقة والجماعات اليهودية في ألمانيا وما حولها.
- ٦ - التركيز على الصفة القومية للمسرح العبري .

القرار الحاسم :

عندما قررت الفرقة الهجرة إلى فلسطين ثارت الخلافات وانقسم الرأي في المجموعة إلى عدة آراء :-

الأول : تيار يتزعمه ميسكين وكيميرشسكى وروفيينا يؤيد الاستيطان في فلسطين بوصفها حلمهم وحلم الهايبما منذ نشأتها.

الثاني : تيار يتمثل في مجموعة من الممثلين الصغار الذين لا يزالون يؤمنون بالمثّل العليا للثورة السوفيتية، لذا فإن موسكو في رأيهم هي الأرض الخصبة للنبذة الوليدة.

الثالث : تيار ثالث يرى أن تقوم الفرقة بزيارة محددة المدة إلى فلسطين، حيث تظل لمدة ستة شهور، تغادرها إلى جموع اليهود في سائر أنحاء العالم.

الرابع : تيار يؤمن بالزيارات القصيرة ويفضل التجوال في أوروبا كفرقة جائلة، وعلى حسب تعبيرهم سفير اللغة العبرية إلى كل الدنيا. وقد انتصر هذا الرأي لبعض الوقت، فقررت الفرقة على الفور القيام برحلة فنية في أنحاء ألمانيا، وهولندا وإيطاليا ويوغسلافيا، وكانت آخر مدينة يوغسلافية وصلوها هي مدينة زغرب في كرواتيا، ومن هناك قررت الفرقة السفر إلى فلسطين برحلة قطار الشرق السريع وعبر مصر، وقد نبه البعض منهم إلى ما قد يصادف الممثلين **الفنيين** يحملون جوازات سفر سوفيتية من مصاعب في مصر، إذ أن الحكومة المصرية وقتها لم تكن تمنح الرعايا السوفيت تأشيرة دخول إلى أراضيها. لذا فكرت الفرقة في السفر إلى مارسيليا ومن هناك يستقلون السفن إلى فلسطين.

هوامش الفصل الثالث

- ١- يكتب أحيانا مناهم.
- ٢- تكتب أحيانا تسماح.
- ٣- سوف يأتي الحديث عن نشاط هذه الجماعة ضمن التعريف بالمسرح العبري في فلسطين.
- ٤- وهو قسم خاص بالشئون اليهودية، أنشأته الحكومة السوفيتية عام ١٩١٨، وهو يتبع مفوضية شئون الأقليات، ويضم مؤيدي حركة بوند Bund وعمال صهيون. من أهدافه تشجيع التعامل باللغة اليديشية كوسيلة تعبير عن الثقافة اليهودية البلمانية. كما تبني هذا القسم أمور الدعاية المضادة للديانة اليهودية وإثارة الجماهير الروسية ضد كافة أنواع التعليم الديني اليهودية، وضد اللغة العبرية والنشاط الصهيوني. حل هذا القسم عام ١٩٢٠.
- ٥- والزيلوت مفريدا Zealot أى واحد من طائفة يهودية قديمة عرفت بمقاومتها الشديدة للسيطرة الرومانية على فلسطين. (المورد، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٨٦).
- ٦- إنجيني باجراتيوف نوفييتش فاكتاناجوف Evgeny Bagrationovich Vakhtanagov (١٨٨٢ - ١٩٢٢) مخرج وممثل ومعلم روسي، وهو من تلاميذ كل من ستانسلافسكي وماير هولد. ولد في أرمينيا ودرس القانون في جامعة موسكو التحق بمدرسة A. I. Adashev للدراما وتلقى دروسا على يدى العديد من الفنانين العظام . انضم إلى مسرح الفن بموسكو كممثل عام ١٩١١. (Martin Banham, The Cambridge Guide to Theatre, Cambridge University Press, 1992, p. 1034).
- ٧- أحد مدرسي اللغة العبرية في يافا، وعضو جماعة محبي المسرح العبري. دعاه جنسين إلى موسكو .
- ٨- استخدام هذا الاصطلاح لأول مرة عام ١٨٢٢ وذلك للدلالة على عصر النهضة الثقافية اليهودية الذي استمر من عام ١٧٥٠ إلى ١٨٨٠. ويعتبر موسى مندلسون (١٧٢٩ - ١٧٨٦) هو الرائد الروحي للحركة التنويرية في برلين. كان من رأى هذا الرجل أن يتخلى اليهود عن عقلية الجيتو الاتعزالية، ويندمجوا في الشعوب والمجتمعات التي يعيشون فيها. بالتأكيد هذا الرأي لم ينبع من فراغ.. إذ في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، قد ظهرت حركة تنوير لوربية نادت بأن العقل هو مضمون وغاية الانسان، وأنه الوسيلة الوحيدة للوصول إلى الحقيقة، وهو الاداة الصحيحة لخلق مجتمع اصلاحى. ادت تلك العقلانية المستنيرة إلى ظهور ما يمكن أن نسميه ديانة المنطق، بدلا من ديانة الكنيستة والمعبود، بل وسقطت كل الحواجز والمحذورات بين الدين المسيحي واليهودي. وأشارت هذه الأفكار نتائج هامة في الجيتو اليهودي، إذ شعر سكانه بالجو الخافق الذي يُضفيه بيت همدراش (مركز للعبادة والدراسة معا) على حياتهم، كما أحسوا بمدى القسوة والتزمّت التي يفرضها عليهم عالم الخاخامات التلموديين (الرايנים). ولكي يتخلص اليهودي من كل معاناته، رسم دعاة حركة التنوير اليهودية واتباعها (المسكيليم أى العالم أو الرجل المستنير) الطريق الصحيح، وتمثل ذلك في:
- ١ - فصل الدين اليهودي عن ما يسمى بالقومية اليهودية.
- ٢ - تقتصر المدارس التلمودية على رجال الدين وحدهم، (الخابامات)، بينما يتعلم أبناء اليهود، غير الراغبين في التعليم الديني، في المدارس العادية في البلد التي يعيشون فيها.
- ٣ - الاقبال على ممارسة الأعمال اليدوية زراعية كانت أو صناعية.
- ٤ - الاهتمام بتعليم المرأة.
- ٥ - إحياء اللغة العبرية بهدف القضاء على اللغة اليديشية وما ذلك إلا بهدف خلق وحدة لغوية واحدة لكل اليهود،

ولأنها لغة التراث القومي.

٦ - نبذ كل الجرافات والأساطير التي سادت التراث القومي النينى اليهودى، خاصة فيما يتعلق بفكرة ظهور المسيح المخلص، والعودة إلى جبل صهيون.

إن ظهور مثل هذا التيار المستنير لم يقتصر على ألمانيا، بل تعداهما إلى النمسا، ثم إلى روسيا القيصرية، وفى كل مرة ينادى دعائهم بالأصلاح، وتغيير شكل الحياة اليهودية النمطية، إلى حياة عادية ككل الشعوب، ولكن شاب الحركة بعض الاختلافات التى فرضتها طبيعة البلد، فطى سبيل المثال، ذلك الميل إلى التشبه بالروس، والاندماج القوى بين اليهود. واتخذ مؤيدو حركة الهاسكalah فى روسيا من قول الشاعر اليهودى يهودا ليف جورديون، «كن يهوديا فى بيتك، وإنسانا خارج بيتك» شعارا للحركة.

ولكن ما أن قامت اضطرابات عام ١٨٨١ بعد اغتيال القيصر الكسندر الثانى، وما ترتب على ذلك من أحداث ومذابح حتى تراجع بعض المؤمنين بحركة التطوير عن إيمانهم، بل وأصاب الحركة نكسة، إذ دعا كل من موشيه ليف ليلينولوم وبيرتس سمواينسكين إلى التمسك بالحل القومى اليهودى، وهو وجود وطن يجمع كل يهود العالم. من كتاب الهاسكalah أقرامام مايو . (المسيرى، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، ص ٧١-٧٢)

(الشامى، الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح الدعائية، ص ٧٦ - ٧٧)

٩- كان من رأى جابوتينسكى أن المسرح العبرى يجب أن يقدم المسرحية التقليدية والتاريخية إلى جوار المسرحية اليهودية، إذ من الضروري فى رأيه الاستفاة من خبرات وتجارب الأمم الأخرى. ولهذا السبب يرى جابوتينسكى أن تراث الهاييما وما يقدمه من أعمال، تراث محدود التطور جامد، لذا فمن الضروري أن يقدم المسرح العبرى المسرحية البطولية سواء أكانت يهودية أو غير يهودية.

١٠- عندما التقى زيماخ مع مجموعة المثليين اليهود الوافدين من اسرائيل للدراسة فى ألمانيا، ناقش معهم مهمة ورسالة المسرح العبرى، وأكد على تمسك هذا المسرح بتقديم المسرحية التوراتية والقومية فقط، لذا فقد طالب هؤلاء المثليين بدراسة التوراة والتلمود والتراث اليهودى الموروث.

برغم كل هذا الاصرار والتصلب فى الرأى، ومن مجزئ اللقائات والمناقشات مع جماعة برلين سواء المثليين منهم أو القادة الصهاينة، تيقن زيماخ أن هؤلاء لا يشاركونه الرأى ولا يؤيدون سياسته وافتكاره.

١١- التاى TAI.

الفصل الرابع

المسرح العبري الحديث في فلسطين

خلفية تاريخية :

كانت المسرحية العبرية جزءاً من تراث المسرح اليهودي في القرن السادس عشر، ولكن يلاحظ أنه في تلك الفترة لم يكن هناك مسرح ثابت يقدم المسرحية العبرية في مواسم محددة.

لذا فإن التاريخ الحقيقي للمسرح العبري الحديث، لم يبدأ إلا مع النصف الأول من القرن العشرين. ومن الملاحظ أن العديد من هذه الفرق المسرحية قد نشأت خارج فلسطين، ثم وفدت إليها فيما بعد، مثلها في ذلك مثل كل شيء في إسرائيل.

إن المسرح العبري في الأساس، لا ينفصل عن أهداف الصهيونية العالمية فالمسارح العبرية الأولى التي نشأت في أوروبا عام ١٩٠٧ وفي وارسو تحت إشراف إيزاك كاتزينيلسون Isaac Katzenelson (١٨٨٦ - ١٩٤٣) أو على أرض فلسطين، كان هدفها الأساسي أن تكون أداة لإحياء ونشر اللغة العبرية بين التجمعات اليهودية، بل هي أهم أدوات الصهيونية في إحياء الثقافة العبرية.

مع بداية هذا القرن، كانت العبرية لا تزال لغة مقدسة، لغة لا تستخدم إلا في إقامة الطقوس والشعائر الدينية، أو كتابة بعض المقالات المتعلقة بالدين، أيضاً لغة الآداب المستنبطة من أسفار التوراة.

كان معظم الوافدين إلى أرض فلسطين في تلك الفترة، يتحدثون اللغة اليديشية أو الروسية ولم تكن اللغة العبرية إلا لغة مناسبات دينية، يختص بها الصاخامات أو المدرسون، إذ قدمت بعض المدارس في احتفالاتها السنوية بعض الأعمال المسرحية بلغة عبرية، ولعل الطريف في الأمر أن هؤلاء التلاميذ كانوا لا يجيدون هذه اللغة أصلاً، ولا يتحدثون بها، فقط حفظوها كما هي، وألقوها على جمهور من الآباء والأمهات، الذين

ببورهام لا يعرفون العبرية، وبالتالي لا يفهمون ما قلناه لهم أبناؤهم. كانت الرغبة في إحياء هذه اللغة ونشرها بين الناس، أمراً يشغل بال الكثيرين وقد ظهر يوماً هذا الميل في محضر من محاضرات إحدى جلسات أهل الفكر اليهودي عام ١٩٠٥، وفي مدينة يافا، إذ اقترح هؤلاء تكوين فرقة لهواة المسرح وسموها «محبى فن الدراما».

وكانت اقتراحات البعض أن تقدم هذه الفرقة عروضها باللغة اليديشية، ولكن رفض المهيمنون على الفرقة الفكرة تماماً، بل وغيروا الاسم ليصبح «فرقة محبى المسرح العبرى»، وكان قصدهم من ذلك تحديد هوية هذه الفرقة دون لبس.

كانت السنوات التي تلت الحرب العالمية الأولى سنوات القضايا الهامة للعالم واليهود أيضاً، فقد رأى اليهود في الثورة البلشفية التي زلزلت روسيا، وكانت سبباً في تحرر بعض البلاد الأوربية الأخرى، علامات اقتراب سنوات الخلاص redemption، وظهور الماسيخ المخلص.

كان وعد بلفور^(١) اعترافاً واضحاً بما لليهود من حق تاريخي في فلسطين، وقد أخذه اليهود كعلامة مؤكدة على قرب انتهاء الألف عام من الشتات والنفي. فماذا كان مضمون هذا الوعد؟

١ - عطف حكومة ملك إنجلترا على أمانى اليهود والصهيونية.

٢ - الوعد بإنشاء وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين.

اللغة المقدسة على المسرح (١٨٩٠ - ١٩١٤)

في عيد سكوت^(٢) عام ١٨٩٠، قدم طلاب مدرسة ليميل Laemel الثانوية في القدس، عرضاً مسرحياً تحت أسم زروبايل Zerubabel أو العودة إلى جبل صهيون، أو العودة إلى بيت القدس.

كان كاتبها المؤلف الصهيوني موشيه ليب إيلينبلوم^(٣) Moshe Leib Lilienblum، اقتبس المؤلف مسرحيته عن قصة الأمير البابليوني اليهودي زروبايل الذي قاد جموع الشتات المنفيين وعاد بهم إلى القدس.

في البداية كتبت المسرحية باللغة اليديشية ثم ترجمها دافيد يلين David Yellin إلى اللغة العبرية. حضر هذا الحفل كل الطوائف في المدينة، يهود كانوا أو مسيحيين، وحتى المسلمين، كما حضر الحفل ممثل السلطان العثماني التركي في ذلك الوقت. وكان القلة

القليلة من هؤلاء المشاهدين هم الذين يفهمون لغة العرض المسرحي، ولكن عندما أسدل الستار مع نهاية المسرحية وقف الجميع يحيون المؤدين وهم يصرخون «بزافو» ما عدا واحدا من هؤلاء صرخ بأعلى صوته Heidad وكانت هذه الكلمة العبرية هي أول كلمة تستخدم في مثل هذه الاحتفالات. كان هذا الرجل هو اليعازر بن يهودا Eliezer Ben Ye-huda، الذي يعتبره النقاد أبا اللغة العبرية الحديثة، إذ كانت له جهود ملموسة في مجال إحياء اللغة العبرية، وكان مؤمناً إيماناً كبيراً بنور المسرح وقدرته على تحقيق هذا الهدف، وحلم بنشر اللغة بين الجماعات اليهودية في فلسطين، وبذلك كان هذا الحفل بداية لمعاركه من أجل جعل اللغة العبرية لغة التخاطب اليومي.

كان هذا العرض هو أول عرض باللغة العبرية علي أرض فلسطين، ولعلها ليست مصادفة أن يأخذ الحفل مكانه في مدينة القدس، واعتقد أن الدلالة واضحة جداً، ومقصودة لهدف أكبر من كونه مجرد عرض مسرحي بلغة عبرية.

لم تتوقف المحاولات، إذ قدم طلاب المدرسة الثانوية في إحدى المستوطنات الزراعية في ريشون ليزيون Rishon Lezion، عرضاً مسرحياً من إخراج أحد المدرسين، تحت اسم اللسان العبري وهي قصة رمزية باللغة العبرية، كتبها شاعر العبرية الذي عاش في القرن التاسع عشر يهوداً أيب جوربون Yehuda Leib Gordon بمناسبة إحياء ذكرى الشاعر ميخا يوسف ليبينسون Mich Yose Lebenson.

لم تقدم هذه المسرحية على قاعة المسرح، بل اختاروا الفناء الموجود خلف منزل المدرسين، وما ذلك إلا بسبب رفض السلطات الإدارية بالمدرسة السماح بإقامة العرض على مسرح المدرسة. وباختصار شديد أوردته جريدة Ha'or ننقل هذه السطور والملاحظات:

- ١ - الفصل الأول : يرقد ميخا يوسف على فراش الموت. بعض أفراد عائلته سيكون في أحد أركان الغرفة، وبعض منهم يحيطون بسرير المريض.
- ٢ - الفصل الثاني : منظر السماوات مع لغة عبرية على هيئة امرأة عجوز واهنة، تحيطها زمرة سماوية.
- ٣ - الفصل الثالث : الأرض في الليل ، حيث يرقد جثمان ميخا يوسف وإلى جواره أحد الملائكة.
- ٤ - الفصل الرابع : ضوء عظيم يمثل روح الملك سليمان، وسامسون، والخابام يهودا

هاليقي وهم يتحدثون باللغة العبرية.

قدمت نفس المدرسة مسرحية ثانية بأسم فحشمونائيم Hasmoneanm للمؤلف اليعازر بن يهودا، ولكن تم العرض عام ١٨٩٢ في قاعة المسرح بالمدرسة، بعد أن حصل مفتش المنطقة على التصريح اللازم.

قام المدرس بإخراج المسرحية بمساعدة بعض زملائه. أحد هؤلاء هو م. د. لويمان M.D. Lubman الذي اعتبر أول ناقد مبسرحى في فلسطين. أقيم الحفل في عيد حانوكاه^(٤) Hanukah ويقول ناقد جريدة Ha'or عن هذا الحفل: « إن أى واحد من مشاهدي هذا الحفل، قد شعر بروحه تطلق عالياً، وتهيم في عالم آخر، بينما هو يشاهد صوراً سعيدة مبهجة تجسد الحب، الكراهية، الانتقام، البطولة، الحرب، الاستيعاب، وخيانة البشر. اتسمت كل المشاهد بنوع من الحيوية والعواطف الجياشة. حتى الأطفال، فهموا وأحسوا بما ينطق به الممثلون، بل ووصلت كلماتهم إلى أعماق قلوبهم، وقلوب المشاهدين.» و توالى مثل هذه العروض، فقدمت مستوطنة زاخرون يعقوب Zichron Yaakov أولى حفلاتها المسرحية عام ١٨٩٦، وكانت نفس المسرحية التي قدمت من قبل باسم زروبايل Zerubabel والتي لاقت نجاحاً في القدس عند تقديمها.

كانت مناسبة تقديم هذه المسرحية، هي زيارة البارون إدموند روتشيلد Baron Edmond Rothschild الذي أسهم بأمواله وأموال أسرته في إقامة العديد من المستوطنات في بداية حركة الاستيطان، وبالإضافة إلى المسرحية السابقة، قدم تلاميذ المستوطنة، بعض المسرحيات القصيرة باللغة الفرنسية.

أثناء احتفالات عيد الفصح Passover عام ١٨٩٥، اجتمعت مجموعة من العاملين في مستوطنة رحوفوت Rehovot ليقدموا مسرحية زروبايل Zerubabel، وهو أول عرض مسرحي يقدمه المراهقون من شباب المزرعة، ولكنهم ارتكبوا خطأ ضد السلطات الدينية اليهودية، والبوليس التركي وكان هذا الحدث من الفضائح المحلية الحادة في تلك الفترة، وصل صدهاء إلى وكالات الأنباء اليهودية خارج فلسطين.

إن أصحاب الآراء المتطرفة قد رفضوا وعارضوا مبدأ أن يقدم الشباب عروضاً مسرحية عامة، والتمسوا من حاخام يافا إصدار قرار بالحرمان من الحقوق المدنية والدينية.

كان الحاخام، الذي اشتهر عنه أنه أقل تعصباً وصاحب رأى سديد، قد مال إلى اتخاذ

موقف معتدل يرضى كل الاطراف، فطلب من الرجال والنساء المشتركين فى العرض ألا يلتقوا معا على خشبة المسرح، وألا يلبس أى رجل منهم ملابس النساء وذلك تمشياً مع تعليمات التلعود.

من الناحية العملية، كان طلب الحاخام مستحيلاً، إذ كيف يتجنب ممثل وممثلة اللقاء المباشر فى عرض مسرحى؟، وأين هذا النص الذى يحقق ذلك؟

وقررت الجماعة تحديد موعد للعرض، وأصبح هذا العرض أكبر حدث اجتماعى فى ذلك الموسم، إذ فى الليلة المحددة للعرض تجمع مستوطنو رحوفوت ومستوطنو بعض المزارع الجماعية القريبة فى مكان العرض وكانت المفاجأة، إذ وجدوا فصيلة من الجنود معهم أمراً من الحاكم السلطانى (قائمقام) Kaïmakam بمنع إقامة العرض لأنه عمل يخالف الشريعة اليهودية.

عقدت المجموعة اجتماعاً فيما بينهم، وقرروا جمع مبلغ من المال، وانتخبوا مفوضاً من بينهم ليحمل المال إلى يافا، كى يقدمه للحاكم السلطانى ونجح مندوبهم فى توصيل المنحة للمسئول، ووافق على إقامة العرض وألقى أوامره السابقة، بل أرسل مجموعة من الجنود كى يساعدوا فى تذليل أية عقبات تعترض الحفل، وتشرف على إقامته.

أقيم الحفل بعد خمس ساعات من التأخير قضاها المشاهدون فى غناء ورقص، وهم ياكلون بعض الفطائر التى صنعتها زوجاتهم فى المستوطنة.

كانت المسرحيات التى يقدمها أساتذة ألفة العبرية مع تلاميذهم، حلقة من حلقات المسرح الاسرائيلى الحديث، بل وكانت إهدى عوامل انتشار اللغة العبرية فى مجتمع الأخلاط غير المتجانس، الذى وفد إلى فلسطين التى تتبع الدولة العثمانية، ويحكمها إدارياً حكام غير أكفاء، مرتشون، بيروقراطيون. وصل تعداد اليهود وقتها إلى خمسين ألفاً، يمكن تقسيمهم بحسب وفودهم إلى فلسطين كمهاجرين الرعيل الأول، ثم الجيل الثانى، وهم الذين وفدوا من روسيا ورومانيا، واستوطنوا المستعمرات التى أقامها على نفقته البارون روتشيلد.

وهناك مجموعة من اليهود السفارديم، لم تكن كبيرة العدد، استوطنت بشكل أساسى فى القدس، وانضموا إلى جماعة Levant وهو تنظيم متعصب يتخذ من القدس مقراً، وله فروع فى طبريا وصفد، وقد اتخذ هذا التنظيم لنفسه موقفاً متعصباً من أى نشاط ثقافى دينوى، وتشدد فى استخدام العبرية فى كافة مجالات الحياة الدنيا. لذلك كون أهل الفكر

منهم جماعات صغيرة لنشر أفكارهم وتقديم المساعدة اللغوية لهؤلاء القادمين من روسيا وبلا شرق أوروبا.

ومع بداية القرن العشرين، وقّدت إلى فلسطين أعداد كبيرة من المهاجرين أو الهاحالوتسيم^(٥) Halutzim الذين أسهموا في المجال الثقافي وخاصة المسرح.

كان هؤلاء من الشباب ذوي الأفكار المثالية، المؤمنين بالأهداف الصهيونية يتحدث بعضهم بالعبرية، وشرع الباقون منهم في تعلمها سريعاً، ومن بينهم أيضاً حفنة من الرجال وقع عليها عبء إحياء الثقافة العبرية، ولعبوا هذا الدور باقتدار.

اتسمت العشر سنوات الأولى من القرن بقيام مجموعة من التنظيمات السياسية والثقافية المتحمسة، وقد ظهرت جهودها وتأثيرها على المجتمع الاسرائيلي، وأصبح نشاطهم ملحوظاً.

كانت مثل هذه التنظيمات الثقافية تجمع أفراد المهاجرين ذوي الميل المتشابهة في مجالات النشاط الاجتماعي، وكان مجال المسرح والمسرحية أحد هذه المجالات فتكونت فرق الهواة وتعددت محاولاتهم المسرحية. واتخذ أشهر هذه التنظيمات لنفسه اسم محبي الفنون الدرامية، والذي أنشئ عام ١٩٠٤ وقد اتسمت بداياته بصراع داخلي، إذ أن من أهداف هذا التنظيم الأساسية، نشر اللغة العبرية، وكان هذا الهدف من الناحية العملية صعب التحقيق في البداية للأسباب الآتية :

- ١ - لا يوجد عدد كاف من المتطوعين والهواة الذين يجيدون التمثيل باللغة العبرية.
- ٢ - ليست هناك نصوص مكتوبة باللغة العبرية، بالإضافة إلى أن الترجمة من أية لغة إلى العبرية مسألة صعبة، وتحتاج إلى سيولة نقدية لا تقدر عليها هذه الجماعة الوليدة.

- ٣ - ليس من بين تراث المسرح العالمي ما يتفق مع الأهداف والأفكار التي ينادون بها، كما أنها قد لا تجد قبولا لدى الجمهور اليهودي ذي المزاج الخاص.
- وللأسباب السابقة، طرح بعض أعضاء التنظيم فكرة تقديم عروض مسرحية باللغة الييدية، وقد أبدوا وجهة نظرهم بأن هذه اللغة يتحدث بها نقر كبير من المهاجرين، بالإضافة إلى توافر العديد من المسرحيات.

لهذا السبب قرر أصحاب الفكرة إضافة فقرة إلى لائحة التنظيم الأساسية، لتمنع أي ليس حول هدف المجموعة الجوهري، وكانت هذه الفقرة الإضافية : « لكي تقدم عروضاً من

شأنها الإسهام في انتشار اللغة العبرية.

لقد أسهمت الظروف في تهيئة الجو لجماعة محبي الفنون الدرامية، إذ قامت مجموعة أخرى من الهواة بتكوين فرقة لتقديم المسرحيات المكتوبة باللغة اليدوية فقط. ولهذه الفرقة واقعة مشهورة، إذ دعته جماعة من السيدات اللاتي يشرفن على إحدى الجمعيات الخيرية، لتقديم أحد العروض لصالح صندوق الجمعية. ولكن حاخام يافا الذي أظهر في العديد من المناسبات تفهمه للمتطلبات الثقافية، اتخذ موقفا متناقضاً مع ما اشتهر به، إذ أصدر بياناً وزع في شوارع يافا أعلن فيه الحاخام ابراهام اسحق كوك^(١) Abraham Isaac Kook مطلبه بأن تكف السيدات المحترمات عن استخدام المسرح من أجل جمع التبرعات للأعمال الخيرية، وأفتى بأن هذه الطريقة تجعل الأموال المحصلة غير صالحة للإنفاق منها في أعمال البر، لأن أصحابها قد أخذوا مقابلاً عن تبرعاتهم وهو مشاهدة عرض مسرحي. وبرغم كل محاولات الحاخام، أقيم الحفل في موعده، فكانت بذلك المرة الأخيرة التي حاربت فيها الحاخامية النشاطات المسرحية.

مما سبق يمكن أن نتوقف عند عدد من الملاحظات الهامة :

- ١ - أن كل نشاطات جماعة أصدقاء الفنون المسرحية، قد قام بها مدرسو المدرسة الثانوية للبنات في يافا، بقيادة دكتور حايم هاراري Dr. Haim Harrari الذي عمل مدرساً، ولكنه كان واحداً من رجال المسرح الذين أصبح لهم شأن فيما بعد، إذ أصبح من كبار النقاد المسرحيين، ومن المحاضرين القلائل في فن المسرح وقتها. ومن الغريب أن هذه المدرسة هي ثمرة نشاط محبي الصهيونية في أوروبا، وتكونت من طابقيين الأول منهما ويقطنه المدرسون، والثاني استخدم كفضول دراسية.
- ٢ - كان بين هذه الجماعة ممثل شاب يعمل في عصر العنب واستخراج النبيذ في مستعمرة ريشون ليزيون Rishon LeZion، وكان اسمه مناحم جنسين Menahem Gnessin وقد أصبح هذا الشاب واحداً من رواد المسرح العبري في العشرينيات.
- ٣ - أقبل الجمهور على مشاهدة مسرحيات اللغة العبرية بشكل فاق كل توقع.
- ٤ - كان العرض الأول عام ١٩٠٥ للمؤلف الألماني كارل جوتزكوف Karl Gutzkov وباسم أورنييل اكوستا Uriel Acosta، وقد عالج فيه المؤلف ثورة الهرطيقا اليهودي مارانو البرتغالي Marrano ضد نفوذ الأحبار والسلطة الحاخامية.
- ٥ - كان العرض الثاني لهذه الجماعة عام ١٩٠٦، لمؤلف روسي يدعى أ. تشيريكوف

ومسرحيته المسماة «اليهود» ، وقد ركز مؤلفها على أحداث المذبحة الرهيبة التي عانى منها يهود روسيا. وكان معظم للمشاهدين فى يافا، من اليهود الروس الذين هاجروا من الإمبراطورية القيصريّة بل وربما كان العديد منهم ممن نجوا من هذه المذبحة، لذا لاقى الموضوع قبولا لديهم.

٦ - لم تكن جماعة محبي المسرح العبري تعتمد على إيرادات الشباب، أو أية إيرادات من أى نوع، إذ كان شعارهم أن يعمل كل عضو منهم بلا مقابل.

٧ - كان على الفرقة أن تدفع نوعاً من الإتاوات الاختيارية لسلطات البوليس التركي قبل إقامة أى عرض من عروضها حتي تضمن عدم ظهور أية معوقات إدارية.

بعد أن لاقت أعمال هذه الجماعة نجاحاً غير متوقع فى يافا، قررت أن تمد عروضها المسرحية إلى مدينة القدس، ولكن سرعان ما كان رد الفعل القوي من حاخام المدينة، إذ أمر بتغطية حوائط المدينة بملصقات إعلانية تناشد كل المؤمنين المخلصين مقاطعة هذه العروض البغيضة، كما تضمن الملصق بعض نصوص التلمود التي تحرم العروض ، وكانت حجة السلطات الدينية للمدينة لهذا المنع، أن المسرحية تعالج موضوع المذبحة، وتتضمن الكثير من السخرية والاستهزاء من ضحايا المذبحة وشهادتها .

وبرغم كل محاولات رجال الدين لمنع العرض، اندفعت صفوة اليهود فى القدس لمؤازرة الفرقة، وكان على رأس هؤلاء بوريس سكاتز Boris Schatz مؤسس مدرسة Bezale للفن، وهو الذى منذ أن وصل من روسيا عام ١٩٠٦، كان أهم شخصية فى المجتمع الثقافي والفنى فى فلسطين، كما حضر الحفل اليعازار بن يهودا.

ومع اقتراب عام ١٩١٢ سافر مناحم جنسين إلى باريس، بعد أن حدد اتجاه حياته، وقرر احتراف التمثيل وفن المسرح بشكل عام، وكان قراره العملى السفر لتعلم المزيد من أصول هذا الفن.

ولم تتوقف فرقة محبي المسرح العبري، إذ ظلت تقدم عروضها بدون فتاها الأول حتى عام ١٩١٤. حيث قامت الحرب العالمية الأولى، فكانت نذير شؤم على يهود يافا، إذ تلقوا أمرا من القائد الأعلى لقوات تركيا بإخلاء المدينة وتركها فوراً، ونتيجة لذلك توقف نشاط فرقة محبي المسرح العبري، وتفرق أعضاؤها فى فلسطين، فقام البعض منهم بتكوين فرق مسرحية، والبعض الآخر اكتفى بالاشتراك فى عروض بعض الفرق المحترفة. وكانت طيرية إحدى مراكز التجمع الفنى.

٨ - فى القائمة (٧) التالية نرصد المسرحيات التى قدمتها مسارح الهواة فى فلسطين فى الفترة التى تبدأ بعام ١٩٠٥ وحتى عام ١٩١٤، وهى بحسب ترتيب تواريخ العرض

اسم المخرجة	المدينة	اسم للمسرحية	اسم المؤلف	تاريخ العرض
هواة فن الدراما	يافا	أوراثيل لكوستا	كارل جوتسكوف	١٩٠٥
هواة فن الدراما	يافا	اليهود	أ. تشيريكوف	١٩٠٦
		سانترين وخامليون	بييرتيه هيرشباين	١٩٠٦
		خرج وعاد	شالوم ايش	١٩٠٧
هواة فن المسرح الشعبى	يافا	اليوويل	انطون تشيكوف	١٩٠٨
		الخطوبة	انطون تشيكوف	١٩٠٨
		الله والإنسان والشيطان	ي. جوردين	١٩٠٨
هواة فن المسرح العبرى	يافا	الأخت الكبرى	شالوم ايش	١٩٠٩
		ابراهيم الاسكافى	دوف شبير	١٩٠٩
		اللب	تشيكوف	١٩٠٩
		مبشر وممكك	شالوم عليخيم	١٩٠٩
		اسمع يا اسرائيل	أ. ديموف	١٩٠٩
		حظ سعيد	شالوم عليخيم	١٩٠٩
		حرب وحب	أرنو	١٩١٠
		يعقوب العداذ	دافيد بينسكى	١٩١٠
		الزواج	جوجول	١٩١٠
		النسب	شالوم ايش	١٩١٠
		يسيب السعادة	بشيريشسكى	١٩١٠
		اليوويل	تشيكوف	١٩١٠
		اليهودى الأزكى	دافيد بينسكى	١٩١٠
		الدكتور ستوكمان	هنريك ايسن	١٩١٠
		العهد - عهد الاتفاق	بييرتيه هيرشباين	١٩١٠
		الضريبة العادية مشر من	رونكوفسكى	١٩١٠

اسم المرفقة	المدينة	اسم المسرحية	اسم المؤلف	تاريخ العرض
	القدس	جانب مصر الصلاء ميرلا الطروس في القرية يسيب ورقة بالصليب تسماء السعادة اليوبيل المجهول ناريو حلاق للتعلق عائلة تسفي	شالوم عليقيم ياكوف جوردين شالوم ايش ج. كليمنيسكي دافيد بينسكي تشيكوف ي. جوردين رود رمان موليير دافيد بينسكي	١٩١٠ ١٩١٠
هواة فن المسرح العبري		الطلاق مجرد دكتور التصميم طبيب رغم الفقه مبتمر وممكك اليهودي الأزلي دافيد يتسحاق ابراهيميل الاسكافي اليشع بن اهويا	شالوم عليقيم شالوم عليقيم شالوم عليقيم موليير شالوم عليقيم دافيد بينسكي سهموسنتو دوق شبير ي. جوردين	

رصد حركة المسرح العبري الفلسطيني في الفترة ما بين ١٩١٤ - ١٩٢٢

مما سبق نرى أنه في الوقت الذي ذاعت فيه شهرة الهايما في روسيا وشرق أوروبا، كانت هناك في فلسطين محاولات جادة لإقامة مسرح عبري، حيث أصبحت هذه اللغة سريعاً هي اللغة الشائعة بين يهود المجتمع الفلسطيني.

لقد جلبت نهاية الحرب العالمية الأولى معها حياة جديدة لفلسطين، إذ بدأ المجتمع يستعيد توازنه ونشاطه، ويتابع العروض المسرحية عن المأسى التي خلفتها الحرب أو تلك الكوارث المترتبة على قرار ترحيل الأجانب الذي أصدرته الحكومة التركية.

وكانت الطول التي وضعتها حكومة الانتداب الجديدة ، غير محدودة وأكثر تفتحا عن الحكومة السابقة.

أيضاً أسهم وعد بلفور، الذي أصدره وزير خارجية بريطانيا لمساعدة اليهود في إقامة وطن لهم، في إيقاظ الآمال العظام، كما زاد من حجم الهجرات القادمة إلى أرض الميعاد، وانعكس ذلك على عدد المستوطنين اليهود، فأصبح مع نهاية الحرب ٦٠٠٠٠ نسمة، ثم بعد خمس سنوات ارتفع العدد إلى ٩٠٠٠٠ نسمة وجاءت الهجرات المتدفقة بعناصر جديدة إلى فلسطين، بل وازداد التنوع أكثر مما كان في بداية القرن.

وكما قلنا من قبل، كان من بين الوافدين مجموعة الهالوتسيم Halutzim وهم شباب مثالي من الجنسين ومن أعضاء الحركة الصهيونية في أوروبا، قدموا إلى فلسطين كرواد لبناء الوطن المأمول. وأتى أيضاً مع هؤلاء بعض المشردين، أولئك الذين وجدوا الحياة بعد الحرب الأوربية تزداد صعوبة تحت نظام الحكم القيصري الظالم في روسيا، وتحت حكم البطاركة المهيمن في الإمبراطورية النمساوية المجرية.

إن شعوب بولندا ورومانيا ودول البلطيق، أولئك الذين حصلوا على حريتهم حديثاً، وما فعله النظام البلشفي بالثقافة والمجتمعات اليهودية، دفع اليهود إلى الهروب نحو مكان آمن. لقد جاءت هذه الهجرات بمجموعة من الكتّاب والفنانين والمفكرين والمثقفين، وكان معظم هؤلاء يتوقون لخلق حياة ثقافية خاصة بالشعب اليهودي.

ففي شتاء عام ١٩١٩ وصلت السفينة روسلان Ruslan من أوديسا حاملة عدداً من الشخصيات التي لعبت دوراً هاماً في الحياة الثقافية والفنية في فلسطين، وكان مع هؤلاء مجموعة من اللوحات التشكيلية لفنانين يهود من روسيا.

هذا فيما يتعلق بوضع يهود الهجرات، أما في الداخل، فإن فرقة محبي المسرح العبري التي حُلّت عندما طردت الحكومة التركية كل اليهود من يافا، فقد حاولت إعادة تشكيل نفسها بعد الحرب، وقدمت بعض العروض المسرحية ولكن ولت أيامها مع اختفاء أوقات الفراغ والاسترخاء والهدوء وزيادة إيقاع الحياة.

كما أن المستوطنين القادمين من أوروبا قد تعودوا على مشاهدة الفنون المسرحية عالية المستوى والجودة قبل قدومهم إلى فلسطين سواء باللغة البيدية أو بلغة البلد المهاجرين منه، وعلى ذلك فإنهم ليسوا على استعداد لمشاهدة العروض المسرحية التي يقدمها هواة للمسرح.

لقد كانت شهرة فرقة محبي المسرح العبري قبل سنوات الحرب، تتمثل في كونها فرقة تخاطب جماهيرها باللغة العبرية، وكانت هذه الجماهير على استعداد لأن تقبل أى شئ طالما يقدم لهم باللغة القومية.

ولكن ومع بدايات القرن العشرين أصبحت اللغة العبرية مظهراً من مظاهر الحياة اليومية لليهود، فسرعان ما فقدت شاعريتها، وإن كان معظم المستوطنين اليهود لازالوا يتمسكون باللغة اليديشية أو الروسية أو البولندية، أما الأطفال، فهم يدرسون اللغة العبرية في المدرسة، كما أن هناك صحافة عبرية يومية، وكتب ونشرات.

وكانت المحاولة الأولى للمسرح العبري الاحترافي في فلسطين عام ١٩٢٠ والتي قامت بها مجموعة من الممثلين، بعضهم جاء مع قدوم السفينة روسلان من أوديسا. إن الاحترافية لدى هؤلاء لم تكن أكثر من كونهم يرغبون في تكريس جل وقتهم لهذه الصنعة والتخصص فيها، إن هذه الرغبة لم تكن مدعومة بثلة أعمال لها هذه الصفة اللهم إلا أن بعضهم لديه الموهبة الفطرية التي صقلتها التجارب، فاثبت فيما بعد أنه خلق لهذه المهنة. كانت البداية غير مشجعة، كما كانت استجابة الجماهير مخيبة، لذا فقد تفرقت فرقة الباركوخبا Bar - Kochba التي تأسست عام ١٩١٩ كمحاولة لإنشاء أول مسرح محترف في فلسطين.

المسرح العبري الفلسطيني بقيادة دافيدوف :

في عام ١٩٢٠ ظهر ذلك اليهودي الذي يمكن أن تنطبق عليه شروط الاحتراف، فكان بذلك أول مخرج مسرحي في فلسطين في ذلك الوقت، واستطاع تأسيس أول فرقة محترفة للفنون المسرحية بكل ما في هذه الكلمة من معنى. لقد كان شاباً في الثلاثين من عمره، وراءه ماضٍ من العمل في الفرق الفنية الناطقة باللغة اليديشية في أوروبا.

كان دافيد دافيدوف David Davidov من مواليد روسيا، هاجرت أسرته إلى المانيا منذ أن كان طفلاً، وهناك درس الموسيقى والتمثيل والإخراج في ليبزيغ Leipzig، ثم انضم إلى الفرق التي تقدم عروضها باللغة اليديشية، ثم سافر إلى لندن مع إحدى الفرق، وبقي هناك لمدة خمس سنوات.

في عام ١٩١٧ اختير دافيدوف ليمثل المسرح اليديشي اللندني في مؤتمر عالمي للممثلين باللغة اليديشية انعقد في كييف. وفي نهاية المؤتمر، انضم إلى إحدى الفرق التي تقوم بجولة فنية عبر المساحة الشاسعة لروسيا، ووصل معهم حتى منشوريا Manchuria. وبعد

انتهاء هذه الرحلة قرر تنفيذ ما اعتزمه منذ زمن بعيد، ألا وهو الوصول إلى فلسطين. وبالفعل بدأ رحلته هذه عبر الصحراء الصينية ومرورا بمصر، واستقراراً في فلسطين، وما أن وصلها حتى شرع في تكوين فرقته المسرحية.

كان دافيدوف ممثلاً ناجحاً، ولكنه في فلسطين قرر أن يتولى الإخراج والإدارة. ولم يكن يتوقع في هذه المرحلة الكثير من هذه الفرقة الوليدة، بل حتى ما وجده من أعضاء، لم يصل إلى أدنى طموحاته، إذ كان الوضع العام عند وصوله كالاتي :

١ - لم يكن في فلسطين بأسرها ممثل واحد يمكن أن يقال عنه إنه محترف.

٢ - ليس هناك أي حرفي متخصص في أية مهنة من المهن المسرحية الفنية يمكن الاعتماد عليه.

٣ - كان الموقف الاقتصادي سيئاً، والبطالة منتشرة، وبالبطع انعكس هذا الوضع المتردي على المجتمع، وبالتالي على المسرح.

٤ - ترتب علي ما سبق، عدم قدرة الجماهير على ارتياد المسرح ومشاهدته لضيق ذات اليد.

٥ - لم يكن أمام دافيدوف سوى التماسك والنحت في الصخر، وهذا يتفق مع شخصيته العامة.

٦ - كانت البداية لدافيدوف ضرورة جمع البقية الباقية من الفرق السابقة، بالإضافة إلى القلة القليلة المتحمسة التي التفت حوله.

بدأ دافيدوف في ظل هذا القصور الذي أحاط بالفرقة في كل شيء، مادياً وفنياً وحرفياً، ومع ذلك طبق دافيدوف كل شروط ومتطلبات الاحتراف، فلم يكن يسمح لمثليه بممارسة أية مهنة أو عمل آخر خلاف التمثيل. اقتضى هذا الوضع المتردي، أن تعيش المجموعة عيشة جماعية، فاستأجروا شقة كبيرة، وتقاسموا كل شيء، حتى اللبس والأحذية وكافة ما يلزم الافراد، وكان دافيدوف يحصل على بعض هذه الاحتياجات الضرورية من المحلات بالدين، وفي معظم الأحوال، يسد ديونه هذه ببطاقات دخول المسرح.

كان دافيدوف هذا مخرجاً، ومديراً، ومدرساً، ومسئولاً عن هذه المجموعة، وبالإضافة إلى كل ذلك، كان هو الشخص الوحيد الذي يعرف ما هو المسرح، وإن كانت هذه المعرفة قد توقفت عند حدود لم تتجاوزها، خاصة وأن المسرح الأوربي قطع شوطاً بعيداً لم يعايشه دافيدوف، إذ بوجوده في فلسطين انقطعت كل صلة له بالمبتكرات المسرحية الحديثة.

أعمال هذه الفرقة :

العرض الأول :

عرض مسرحى مكون من ثلاث مسرحيات قصيرة هي :-

أ - القبلانيين The Kabbalists للكاتب ج.ل. بيريتز.

ب - ملك الأقدام (الأعداء) The King of Feet للكاتب جريجورى جيا Grigori Geh.

ج - التودد The Courting لتشيكوف.

وكان حفل الافتتاح الأول فى ١٠ نوفمبر ١٩٢٠، على دار مسرح سينما عدن فى تل

أبيب وقد جاء فى الكتيب الذى يوزع على المشاهدين هذه العبارات :

« إننا نرى أن المسرح أحد الاحتياجات الضرورية فى هذا الزمن بالذات، خاصة فى بلدنا الذى يمر بمرحلة إعادة البناء، ويواجه بدايات لموجات كبيرة من الهجرات المتوقعة، إننا نضع خطانا على بداية الطريق المملوء بالعقبات والعوائق، من أجل هدف واحد هو خلق مسرح عبرى فى فلسطين».

استقبلت الصحافة والنقاد هذا الحدث بالثناء على جهود الفرقة وإطراء الممثلين سواء من الناحية الفنية، أو لمحاولتهم الجريئة، وإصرارهم على تحدى الصعاب، وأعلن هؤلاء ، أنه بظهور هذه الفرقة يكون المسرح العبرى قد ولد فى فلسطين.

وفى رأى أحد الخبراء المشهورين، ج. لوفبان . J. Lufban، أن التجربة الأولى ناجحة ومشجعة كشكل وليس كمضمون، وتتطلب الوقوف مع أصحابها، وبغض النظر عن أى قصور شاب العرض، إذ أن أمام الفرقة الكثير من الجهد لتحقيق المستوى الفنى المشرف والجيد، إنها الخطوة الأولى وهي خطوة مملوءة بالثقة.

واستمرت الآراء المؤيدة، وكان آخرها للصنحفى ناثن بستروتسكى -Nathan Bystrytz ky الذى كتب فى الجريدة اليومية هارتس معبراً عن رأيه قائلاً

١ - اختيار المادة المسرحية للعرض غير مرض .

٢ - برغم أن الترجمة العبرية للنص ترجمة أنبية عالية المستوى، إلا أنها تقتصر إلى المرونة والحدائق كلفة حية يمكن أن نستخدمها فى حياتنا اليومية.

٣ - بالقطع ارتفع مستوى أداء الممثلين مما يتعذر معه اعتبار هؤلاء مجرد هواة، فقد نجح هؤلاء فى إبراز مواهبهم بشكل صادق يعبر عن تمكّنهم.

٤ - إن الثقة تظهر فى كل شئ، فى الحركة، وفى الكلمة.

هـ - وراء هؤلاء مخرج واع متمكن، استطاع قيادة المجموعة بذكاء، والوصول بهم إلى أعلى مستوى ثقافي، رغم كل الظروف المناوئة.

العرض الثاني :

أيضاً قدمت الفرقة عرضاً مكوناً من ثلاث مسرحيات قصار :

أ - أعلام النصر لدافيد بينسكي.

ب - الدب لتشيكوف.

ج - تلاوة والقاء .

لم يضاف هذا العرض جديداً لما سبق، ولكنه دعم فكرة المسرح العبري الدائم في فلسطين.

العرض الرابع :

هذه المرة، أقدمت الفرقة علي عرض مسرحية كاملة من ثلاثة فصول تحت اسم قصة مستر سونكين للكاتب الروسي يوشكيفيتش 'Yushkevich'، وقد أثنى النقاد على هذا العرض، واعتبروه خطوة في اتجاه الفن الحقيقي الذي يصبو إليه المسرح العبري. لقد امتدح النقاد المخرج وبعض الممثلين، والتمسوا العذر للبعض الآخر، معتبرين ما شاب أدايعهم من قصور أنما يرجع لعدم إتقانهم اللغة العبرية.

كانت الفرقة تخطط لتقديم مسرحية جديدة كل أسبوعين وهو أمر صعب على فرقة بمثل هذه الإمكانيات المحدودة، وعلى ذلك فإن من الضروري توالى العروض، بهدف تكوين نخيرة من المسرحيات للفرقة. كان معظم المسرحيات من التراث اليبدي ومن بينها، مسرحية للكاتب المسرحي اليبدي الجاد بيريتز هيرشبين Peretz Hirshbein المسماة الفندق الخالي، وهو العرض الخامس، ثم مسرحيتا هاسي اليتيم Hassie the Orphan وميريل أفروس Mirele Efros لياكوف جوردين، وهما العرضان السادس والسابع، ويدوران في الجيتو في شرق أوروبا في القرن التاسع عشر.

وفي ابريل ١٩٢٦، بعد حوالي نصف عام من تأسيس المسرح، أقدم دافيدوف في جراءة شديدة على تقديم العرض الثامن وهو مسرحية بيت النمية لهنريك إبسن، وكانت المسرحية جاهزة، إذ قام بترجمتها واحد من أبرز كتاب العبرية في ذلك الوقت وهو دافيد فرشمان David Frishman. وأسند دافيدوف دور نوراً إلى الممثلة فريدا كارمليت Frieda Carmelit وهي بطلة فرقته، ورفيقة رحلته في السفينة روسلان Russian من روسيا إلى فلسطين، وكان

معها زوجها م. تيومي M. Teomi الذي لعب دور زوج نورا هيلفر. استقبال النقاد هذا العرض بحفاوة وبدون أن يقسوا عليه، ومع ذلك انتقدوا بطلته فريدا باعتبارها متخصصة وموهوبة في أداء لون واحد من ألوان التمثيل، سيدة المجتمع، لذا كانت موفقة في الفصل الأول حيث المطلوب أن تكون العصفور الجميل لزوجها، ولكنها في الفصل الأخير قد جانبها التوفيق.

وقد تناول ناقد آخر (Bystrytzky) تطيل دور نورا وانتهى إلى أن فريدا قد حاولت فهم إيسن، وبذلت جهداً في ذلك. ولكنها لم تستطع سبر أغوار عالم إيسن الفني والصعب. كانت النتيجة المنطقية لهذا النقد المستمر لبطلة الفرقة فريدا، أن قرر دافيدوف إبدالها بممثلة أخرى، وكانت البطلة الجديدة هي مريام برنستين كوهين Miriam Bernstein Co-hen، لم تكن مريام مجرد ممثلة، بل هي شخصية مسرحية مرموقة، لعبت دوراً هاماً في الحياة المسرحية في فلسطين، فكانت ممثلة ومخرجة، معلمة، وكاتبة، وبالتحديد كانت أول ممثلة محترفة في فلسطين، فصادف الاختيار أهله.

إن مريام هي ابنة طبيب مشهور، وأحد قادة الحركة الصهيونية، تلقت تعليمها في مدرسة هيرتزل في تل أبيب، ثم سافرت فيما بعد مع والديها إلى روسيا وهناك التحقت بجامعة خركوف Kharkov لتدرس الطب، ولكن سرعان ما اجتذبتها المسرح، فتركزت كلية الطب وعالم المستشفيات، واتجهت كلية إلى الدراسات الدرامية في مدينة خركوف، ثم موسكو فيما بعد.

وقبلت طالبة في فرقة فيلهارمونيك موسكو، ثم تتلمذت على يدي ستانسلافسكي ونيميروفيتش دانشينكو. ثم التحقت بالعمل في بعض الفرق الصغيرة، كما عملت في فرقة الهابيمبا في موسكو، وفي عام ١٩٢٠، غادرت موسكو عائدة إلى فلسطين، ووصلتها في ١٩٢١/٥/٢١ فطلب منها دافيدوف أن تلعب دور نورا، وهكذا كانت بيت الدمية أول عمل فني تقوم به فور وصولها، وقد استقبلها النقاد بحفاوة، وأطروا تمثيلها، واعتبروها أفضل من لعب هذا الدور في العالم، كما أثبتوا على تمكثها من اللغة العبرية، ولعل من أسباب هذه الإجادة اللغوية تلك الدروس التي تلقتها في النطق السليم للغة على يدي كل من الشاعر بياليك وزئيف جابوتنسكي.

العرض التاسع :

الآب لستراندبرج

كانت وجهات النظر حول هذا العرض متفقة ومتقابلة إلى حد الحماس، لأنه يقرر عدة

حقائق :-

- ١ - أن المسرح العبري على الطريق الصحيح إذ بدأ يقدم عروضاً عالية جودة.
- ٢ - اقترب مستوى ممثلية الفن كثيراً من مستوى المحترفين في المسرح الأوربي.
- ٣ - برغم ما سبق مازال للمسرح العبري في حاجة إلى نصوص وذخيرة مسرحية تعينه في مسيرته.

وقد تصدى النقد للعمل وانقسموا بين مؤيد وناقد : فمثلاً : ناتان بيستربيتزكي يقرر أنه برغم افتقار العرض لروح وجو ستراندبرج وافتقاده المزاج المؤكك لهذا الجو، فإن ممثلية مريام كانت قوية الصوت جيدة الأداء معلومة بالثقة على المسرح، رشيقة الحركة... وكل ذلك ينبع من فهم واضح للنص، وبرغم ما شاب العرض من بعض القصور إلا أنه خطوة مؤكدة نحو الأحسن.

العرض العاشر :

من أجل السعادة، للشاعر البولندي والكاتب المسرحي ستانسلاف برزيبيرسكي كانت هذه المسرحية قليلة الأحداث كثيرة الحوار، قدمت في الأسلوب التعبيري. قامت مريام ببطولة العرض، وكان دورها عبارة عن سيدة مجتمع تثور ضد أحد بطاركة المجتمع ولكن دون أن يكون لها أهداف محددة تعطى لثورتها معناها ومغزاها.

تصدى النقد للعرض وهاجموه ، ومع ذلك مدحوا بطلته، فمثلاً اتهم Doar Hayom المخرج بأنه لم يكن يعرف طبيعة نبلاء بولندا، إذ ظهر ممثلو هذه الاوار في المسرحية دون أن يضعوا شوارب، وهذا أمر يتعارض تماماً مع عادة هؤلاء النبلاء الذين كانوا يحرصون على إطالة شواربهم، كما انتقد المسرح العبري واتهمه بأنه فقير، وممثليه ليسوا موهبين، وأنهم لم يصلوا إلى الدرجة الفنية التي تسمح لهم بتقديم عرض حديث مثل هذا العرض.

وتصدى البعض لهؤلاء النقاد من منطلق أن المسرح العبري لازال وليداً ولا تصح مهاجمته في شراسة كما يفعل البعض، بل المطلوب تشجيعه ومساندته ليكمل مسيرته. من بين المدافعين كان ج. لوفبان J. Lufban، الذي كان يؤمن بعدم مهاجمة المسرح اليهودي الوحيد المحترف في فلسطين، إذ كان يشفق على التجربة، لذا فقد هاجم هؤلاء النقاد، بل

وانتهم يهضمهم بعدم فهم النص، وضرب على ذلك العديد من الامثلة، وانتهى إلى أن فلسطين تقتطد وجود النقد المسرحي التخصص، لذا كان النقد انطباعيا وغير موضوعي.

مرض دافيدوف بمرض خطير، فاضطر لمقادرة فلسطين، كذلك ترك بعض الممثلين الفرقة بل وهاجروا إلى الخارج وكانت من بينهم مريام بيرنستين كوهين.

عند هذه النقطة، يمكن أن نقول إن المسرح العبري قد أصبح حقيقة واقعة وهامة في حياة البشر في فلسطين، والدليل أن مجموعة من الكتاب والشخصيات الهامة شكلت لجنة عامة من أجل إنقاذ هذا المسرح ومساندته ليستمر في عمله. وفقا لذلك جرت العديد من المحاولات لتقديم عروض مسرحية من ذات الفصل الواحد، أو أمسيات لقراءة بعض الأشعار أو المسرحيات، كل هذه الجهود كانت تعوزها اللمسة الإخراجية، فلجأوا إلى مريام يسألونها أن تعود مرة أخرى إلى عروض هذه الفرقة لا كممثلة فقط، بل كمخرجة أيضاً. واستجابت مريام.

المسرح العبري الفلسطيني بقيادة مريام كوهين :

بعد أن تولت ميريام إدارة هذه الفرقة، ومعها من تبقى من أعضائها الأصليين، بدأت تفكر في تقديم عروض مسرحية من التراث العالمي المترجم إلى اللغة العبرية واختارت بعض المسرحيات :-

العرض الأول :

«أهمية أن تكون ارنست» للكاتب الانجليزي اوسكار وايلد، وكان اختيارا غير موفق إذ أنها تعالج موضوعاً له خصوصيته وسمته الإنجليزية المرتبطة بالطبقة العليا من اللوردات في المجتمع الانجليزي، لذا لم يستطع الممثلون ولا النقاد فهم طبيعة المسرحية، بل ولم يضحك الجمهور على نكات المسرحية ومواقفها الضاحكة.

لقد اعتبر النقاد أن تقديم هذا النص خطوة جريئة من ميريام، إذ ليس في المسرحية حكمة تقليدية.

إن فشل هذه المسرحية، أضاف إلى الفرقة أعباء ومشاكل فوق ما كانت تعانيه أصلا، لذا كان الحل الأمثل توقف العرض.

وبعد فترة من الزمن أعيد عرض ذات المسرحية تحت اسم آخر وإدارة أخرى للفرقة .

٢ - المسرح الدرامي^(أ) ، عام ١٩٢٢

هذا الاسم أطلقته مريام كوهين على فرقته الجديدة التي كونتها على أنقاض المسرح

العبري الذي أيسعه دافيدوف، ولكنها كانت هذه المرة حريصة على إسناد الأمور الإدارية للمتخصصين، مع احتفاظها بالإدارة الفنية، وللمرة الأولى تستعين الفرقة بمصممين المناظر والملابس. وضمت مريام إلى فرقته مجموعة جديدة من الممثلين بدلا من الذين تركوا الفرقة. كان من بين هذه المجموعة الجديدة كل من :-

١ - ميشيل جور Michael Goor زوج مريام وزميلها في دراسة الدراما في مدرسة حركوف، وقد سبق له التمثيل باللغة اليديشية في إحدى الفرق في روسيا قبل عودته إلى فلسطين.

٢ - أري كوتاي Arie Kutai خريج مدرسة هيرتزلية الثانوية في تل أبيب. استقبل النقاد قيام هذه الفرقة بحفاوة، واعتبروها خطوة جديدة على درب، ومحاولة جريئة لتطوير المسرح العبري المحترف، بل واعتبرها البعض سباحة ضد التيار. لذا نجد أن النقاد قد ترفقوا بالفرقة وتناولوا أعمالها بحذر، من منطلق التشجيع على الاستمرار، والمساعدة في الدعم المعنوي، مع الحرص على توجيه الفرقة نحو الاتجاه الصحيح. وقد وضع طموح القائمين على الفرقة من اختيارهم لأول أعمالها، فقد كانت مسرحية الأشباح لإيسن هي البداية، ولعبت مريام دور مسز الفنج ولعب كوتاي دور ابنها، كما قام ميشيل جور بدور باستور مندريس. أما المناظر فقد صممها الرسام ب. أورلاند B. Or- land خريج أكاديمية بطرسبرج.

نجحت المسرحية، وأثنى عليها النقاد، وربما كان الثناء والاستقبال الحار من باب التشجيع والمساندة إذ وصلا إلى حد المبالغة، فقد وصف ايتامار بن أفي - Ittamar Ben Avi الديكور والتمثيل بقوله : «لقد جعلنا الديكور والتمثيل نعتقد أننا لسنا في أورشليم الصغيرة بل في مسرح من مسارح باريس أو برلين أو لندن. لقد تمكن الممثلون من الوصول إلى مستوى عال من الأداء الفني رغم صعوبة النص».

هذا هو الموقف الايجابي الذي اتخذته النقدة، أما الموقف السلبي الذي اتخذته الجماهير فقد كان سببا في فشل الفرقة اقتصاديا، إذ كانت هذه الجماهير قد تعودت عام ١٩٢٢ على لون معين من الترفيه والتسلية لا تشاهد سواء أبدا، ويمكن القول بأن الأشباح مسرحية لم تتوافق مع مزاج وميل جماهير اليهود في فلسطين في ذلك الوقت لأنها عمل فني راق.

العرض الثاني :

كانت تجربة الفرقة الأولى غير مشجعة، مما دفع مريام إلى اختيار نص هزلى من التراث الفرنسى تحت اسم الملاك خائفون. هذا الاختيار لم يعجب النقاد، وذكروا القارئ على الفرقة بالآل ينسوا هدفها الأساسى وهو التعليم. وأن هذا الهدف يتطلب تقديم مزيد من المسرحيات النافعة والمفيدة لا تقديم هزليات مسفة وفكاهات فرنسية رخيصة. وقد تعددت الآراء الناقدة لسياسة الفرقة فى اختيار أعمالها الفنية، وفى هذا الخصوص عبر الشاعر- كارنى J. Karmi عن رأى المثقفين فى مقال نشر فى جريدة هيديم Hedim وحدد فيه مطالبه من الفرقة وهى :

١ - إن تقديم الفرقة لأعمال مسرحية باللغة العبرية لم يعد هو السبيل الوحيد لجذب الجماهير.

٢ - تطلب الجماهير فناً عبرياً وليس فناً باللغة العبرية، فماذا قدمت الفرقة للفن العبرى؟

٣ - أين الممثل العبرى الذى يجذب الجماهير، ويجعل الأجانب يأتون خصيصاً ليشاهدوه فى أعمال من الفن الخاص بالشعب اليهودى، الذى كتب من قبل نشيد الانشاد. أين الروح العبرية؟ أين التراث العبرى؟

٤ - إن القول بعدم وجود ذخيرة عبرية من المسرحيات أمر مرفوض، لأن هناك العديد من المصادر اليهودية الجيدة التى يمكن أن يستقى منها المسرح أعماله ، مثل :
أ - التاريخ اليهودى الطويل بما يحويه من بطولات وحكايات.
ب- أسفار التوراة وقصصها بكل ما تحمله من صور درامية.
ج - العودة إلى الموروث الشعبى لكل عناصر الشعب اليهودى، كاليمنين والمصريين والعرب، والمهاجرين من كل بلاد الدنيا.

العرض الثالث :

رواية غرامية للمؤلف ف. شيلدون F. Sheldon

العرض الرابع :

النموك

شاهدها ميشيل جور من فرقة شيلينا عندما زارت برلين، لذا قرر تقديم هذه المسرحية كعرض رابع لفرقة المسرح الدرامى. وترجم بيالك المسرحية إلى اللغة العبرية.

كانت الفكرة طموحة، وتحتاج إلى دعم مالى لتظهر المسرحية فى إظهار فنى ضخم. فإذا ما قارنا فنيا بين الديوك لفاكتانجوف، وبين تناول جور، سنجد أن هناك اختلافا فى أسلوب التقديم، إذ لجأ الأول إلى الأسلوب التعبيري والرمزي، بينما تناولها الثانى بأسلوب تراثى طبيعى.

نجحت المسرحية شعبياً وقشلت فنياً، وربما يرجع نجاحها لشهرتها التى تحققت فى فرقة الهايبما، بالإضافة إلى ما أثارته من حنين إلى الماضى بين يهود فلسطين وقتها وهم أصلاً مهاجرون من أوروبا الشرقية، وعاشوا ظروفًا شبيهة بما تقدمه المسرحية. لم تلق المسرحية ترحيباً من النقاد، بل هاجم بعضهم المخرج والممثلين.

العرض الخامس :

شولاميت Shulamit وهى مسرحية مأخوذة عن إحدى شخصيات نشيد الانتشاد، الجميلة سالومي، وقد استعانت الفرقة بمغالجة سابقة للموضوع كان الكاتب اليبدي أبراهام جولد فادن قد كتبها من قبل.

كانت هذه المسرحية أول مسرحية عبرية أصيلة يراها جمهور فلسطين، وقد أسهمت مريام فى إعدادها، ووضع موسيقاها الروسى ميشيل جنيسين Michael Gnessin، الذى كان فى زيارة لفلسطين وقتها، وقد قضى بضعة أسابيع فى إحدى القرى العربية، باب الواد Bab el wad، ليعايش الجو الشرقى ويقتبس إيقاعاته.

لم يكن رد الفعل النقدي طليبا تجاه المسرحية، فهاجمها الناقد افيجنور هاميرى Avigdor Hameiri بقوله «إنها لم تكن المسرحية التاريخية التى ظللنا ننتظرها، إننا نريد مسرحية تعطينا صورة حياة لماضيينا العظيم، صورة نراها بعيوننا اليهودية، تلك العيون التى رأت عبر القرون والأجيال العديد من ألوان المعاناة والبطولات، إن مسرحية شولاميت التى قدمتها لنا مريام ليست هى شولاميت التى نعرفها، إن البشر فى المسرحية قد أتوا من عالم آخر، عالم ملامحه روسية.... الخ.»

كانت صدمة هذه المسرحية قوية على معنويات وماديات الفرقة، فلجأت الفرقة إلى تقديم المسليات الخفيفة التى يتخللها فاصل فكاهى، وفاصل غنائى.

أهم ما يلاحظ على هذه الفرقة :

١- أنها سمحت للمرة الأولى أن يتقاضى الممثلون أجورهم بانتظام، ولكنها أجور قليلة جداً.

٢- كان معظم مترجمي المسرحيات ممن يجيدون اللغة الروسية، لذا تخطلتها بعض التعبيرات اللغوية الروسية.

٣- اعترفت مريام في شجاعة أنها فشلت كمدير فني لأى فرقة، والسبب في رأيها أنها لم تكن متفرغة لهذا العمل، بل قامت به إلى جوار كونها بطلة الفرقة.

٤- شعر بعض الممثلين وعلى رأسهم مريام أنهم غير مؤهلين بالدرجة الكافية لمثل هذا المسرح وأسلوبه، ويحتاج العمل فيه إلى نوع من الدراسة الخاصة.

٥- حدثت انقسامات في الفرقة، وانفصل البعض عنها، وعلى رأس هؤلاء، مريام كوهين، أهارون كوتاي، ميشيل جور، ليشكوا فرقة سافرت لتقديم عروضها في الاسكندرية، وكانت في الاسكندرية وقتها جالية يهودية اشكنازية، لجأت إلى مصر هرباً من الاضطهاد الروسي، لذا شكلت زيارة الفرقة للاسكندرية حدثاً هاماً بالنسبة لهذه الجالية .

كانت أهم عروض الفرقة في الاسكندرية مسرحية تحت اسم (اسرائيل) لهنرى برنستين Henri Berstein ثم مسرحية (اورايل أكوستا)، ثم مسرحيتين لاندرييف An-dreyev. ورغم النجاح الذى حققته الفرقة ألبينا وماديا، فقد اتخذ الممثلون الخمسة عدة قرارات :

الأول : حل الفرقة .

الثاني : السفر إلى ألمانيا لدراسة فنون المسرح.

الثالث : البحث عن ممثلين موهوبين لضمهم إلى الفرقة.

الرابع : البحث عن مخرج ممتاز يتولى شئون الفرقة فنياً.

٣ - المسرح الشعبى The Popular Stage :

وهو مسرح شبه احترافى، نشأ في مدينة القدس لعرض المسرحيات الشعبية، واتسمت عروضه بالليبرامية، كتب معظمها الكاتب البيدي جاكوب جوردين. كانت هذه الفرقة تحت رعاية سير رونالد ستورس Sir Ronald Storrs حاكم أورشاليم، وكانت تقدم عروضها باللغة الانجليزية.

كان معظم اعضاء هذه الفرقة من الهواة، بل وعلى وجه التحديد موظفين في حكومة الانتداب البريطانى، بالاشتراك مع بعض أفراد عائلاتهم.

المسرح التجارى العبرى :

مع أواخر عام ١٩٢٢ تعددت المشاريع التجارية وكانت كلها محاولات لإرساء مسرح تقليدى يهتم بالربح قبل الفن، ويقودها مجموعة من المقاولين أو المتعهدين مثل صاحب سينما عدن فى تل أبيب، وصاحب سينما زيون فى أورشاليم.

وقد تم التعاقد بين المتعهدين وفرقة المسرح الدرامى على أن يقدم المتعهد للفرقة مبلغاً سنوياً، تقدم الفرقة فى مقابلة (٢٧) سبعة وثلاثين عرضاً مسرحياً منها على الأقل سبع وعشرون مسرحية جديدة.

كانت هذه الصفقة خاسرة سواء للممثلين أو للمخرج ولكن لم يكن أمامهم أى خيار أو بديل .

هوامش الفصل الرابع

- ١- صدر في ٢ نوفمبر ١٩١٧ عن أرثر بلغور وزير خارجية إنجلترا إلى اللورد روتشلد.
٢- عيد سكوت Sukkoth أو المظال- يحتفل بهذا العيد في الفترة من ١٥ - ٢٢ من شهر تشرى Tishri أي سبتمبر أو أكتوبر. ويتضمن هذا العيد ثلاثة أعياد أخرى يتم الاحتفال بها وهي
= Hoshanah Rabbah
= Shemini Atzereth
= Simchath Torah

وكلمة سكوت تعني أكواخ أو مجموعة سقيفات، إذ عندما عاش اليهود في الصحراء بعد خروجهم من مصر، تجمعوا في صحراء سيناء وأقاموا في أكواخ وخيام خيما بعد. وبعد أن استوطنوا إسرائيل لم يتسوا هذا الحدث، فقد اعتادوا على عمل أكواخ صغيرة أثناء موسم الحصاد وجمع الحاصل، هذه الأكواخ المقامة وسط الحقول تعمل على توفير الوقت والطاقة للفلاحين اليهود. لذلك سمي هذا العيد بعيد السقيفات أو الأكواخ (Chag Hasukkoth) كما يسمى عيد الحصاد Chag Hesarif.

العادات المتبعة في هذا العيد :

إن السقيفة أو الكوخ Sukkah يمثل كم كان لدى الأجداد من إيمان وإخلاص وولاء وثقة تامة في الرب الذي قادهم، عبر نروب سيناء الصحراء المحشمة، بأمان، لذا فإن الجلوس في هذه السقيفة إنما هو تعبير عن الثقة التامة والاحتكال على الرب.

ولأن هذا العيد هو عيد الحصاد وعيد المزروعات، فإن اليهود قد اعتادوا على استخدام أربعة أنواع من هذه المزروعات :

- ١ - Ethrog الأوترج أو الكباد، نبات ينمو طول العام على أشجاره وهو ذو رائحة جميلة ومذاق طيب، إنه يرمز إلى أولئك القلائد الذين جمعوا بين العلم والأفعال الطيبة.
٢ - Lulav وهو أحد فروع شجرة النخيل والتي تعطي ثمرأ طيباً ولكن ليس له رائحة أو نكهة. وهو يرمز إلى أولئك البشر ذوي الصحة الجيدة ولكن لا يقدمون أعمالاً طيبة.
٣ - Hadas أحد أغصان النبات العطري المسمى الأس. ويتجمع هذا النبات برائحة نكية ومذاق طيب. ويستخدم كرمز لأولئك الناس الذين تلقوا تعليماً وثقافة ولكنهم ينفنون بمعرفتهم وثقافتهم هذه على أهلهم، ولا يسخرون هذا العلم لرفاهية وقائدة المحيطين بهم.

٤ - Arevab أحد أغصان شجرة الصفصاف فهو لا يتكل وليس له رائحة طيبة. إنه تعبير عن البشر الذين لم يتلقوا تعليمهم، ويعيشون في فقر وفقو ذلك هم لا يعملون عملاً طيباً. ويلاحظ أن Lulav يجمع مع ثلاثة من أغصان النبات العطري الأس وإثنين من أغصان الصفصاف. بعد ذلك فإن Ethrog يجمع مع اليد اليسرى بينما Lulav والنبات العطري الأس والصفصاف يمسك باليد اليمنى بالقرب من الـ Ethrog ويتم صلاة البركة على النباتات الأربعة. هذه الطريقة تدل على إمكانية توحيد الأجناس والأنواع المختلفة من البشر. إن النباتات الأربعة تستخدم في احتفالات عيد المظال في عمل باقة مستديرة Hakafa لتوضع حول أعناق المصلين في المعبد. والمنشد Contor يقود الموكب وكل رجل يحمل في يده الـ Lulav و Ethrog يتبع هذا المنشد وأثناء هذا الموكب ينشد المنشد صلاة Hoshanah سانان الرب أن يسبح البركة على أرض وفاقية إسرائيل.

Hoshanah Rabbah أو يوم الحرية الكبير ويحتفل به في اليوم السابع من سوكتوت وبالإضافة إلى الخدمة الخاصة فإن هناك سبع حلقات Hakafoth حول المعبد. يستخدم المصلون أغصاناً من الصفصاف أو Hosh-

noth، ويلاحظ أنه أثناء تلاوة الصلاة الخاصة بقمرب المصلون مقاعد الكتيص بفروع الصفصاف التي في ايديهم حتى تسقط أوراق الغصن وهذا التقليد :

١ - رمز على تجديد الحياة، فعندما تسقط أوراق الأغصان القديمة المجوز مع نهاية الفصل فإن ذلك يعنى ظهور براعم صغيرة جديدة تنمو في فصل الربيع، إذن أجيال تضي لتخلي مكانها لجيل جديد.

٢ - إنه يذكر الشعب اليهودي بالأسر البابليوني عندما تم طرد اليهود إلى بابلين بعد خراب المعبد الأول عام ٥٨٦ هـ (ق.م.)، لقد أمرهم المختصبون بقاء الأغنيات الجميلة ولكن الأسرى رفضوا وعلقوا الالاثم على أغصان الصفصاف ورفضوا القيام بأي نشاط فنى احتجاجا على هدم وتخريب معبدهم.

٣ - في هذا اليوم يتخذ الرب قراره الأخير فيما يتعلق بمصير كل إنسان لسنوات آتية. Shemini Atzereth : إنه اليوم الثامن من أيام الاحتفال بعيد المظال يسمى Shemini Atzereth أو اليوم الثامن. وفي هذا اليوم يقوم اليهود بالصلاة صلاة خاصة يمكن أن نسميها صلاة الاستسقاء أو لنزول المطر في اسرائيل. ولما كانت اسرائيل بلدا زراعيا يفقد ما يكفيه من مياه، فإن هذه الصلاة تسمى لتعويض هذا النقص الطبيعي، كما أنه في عرف اليهود نوع من المشاركة وإعلان التضامن مع يهود اسرائيل. تنلى في هذا اليوم صلاة تسمى Yizkor Simchath Torah أى الابتهاج والفرح مع التوراة، ويحتفل به يوم ٢٣ من شهر تشرى. وفي ذلك اليوم يطوف اليهود حول المعبد سبع مرات أو أكثر وهم حاملين لفائف التوراة. في هذا العيد أيضا يحمل الأطفال الاعلام والكل يغني ويرقص. ويلاحظ أن العرف قد جرى على قراءة الاصحاحات الأخيرة من السفر الأخير ثم يقرأ مباشرة الاصحاحات الأولى من التوراة، هذا التقليد للدلالة على أن التوراة ليس لها بداية ولا نهاية. يدمى كل رجل أو طفل أصبح Bar Mitzvah لنيل البركة من التوراة (Dr. Isidor Margolis, Rabb Sidney L. Markovitz, Jewish Holidays, (Op. Cit.) P. 43 - 52)

٢- أحد قواد جماعة أحياء صهيون. ولد عام ١٨٦٤ ومات عام ١٩١٠. درس العلوم الدينية حتى أصبح من علماء القلمود. انضم إلى حركة الاستنارة اليهودية، وشارك في الحركات الثورية. رفض اندماج اليهود في الشعوب. وبعد صدور قوانين مايو ١٨٨١ في روسيا، أصبح صهيونيا متطرفا.

٤- لهذا العيد اسمان، الأول وهو عيد الترشيد وتكتب أحيانا Chanukah، يمثل هذا العيد قيمة قومية لدى اليهود، فهو عيد يحتفل به الشعب اليهودي رمزا لا تنصاهم على الأفرق في زمن المعبد الثاني، واستعادة الاستقلال اليهودي والحصول على حق ممارسة الشعائر الدينية بعد دخول يهودا المكابى أورشاليم وإقامته للطقوس في الهيكل.

ولكى نفهم معنى الكلمة نقسمها إلى قسمين :

١ - المقطع Chanu ويعنى أنهم يستريحون.

٢ - المقطع Kah ويعنى رقما يهوديا يساوى ٢٥.

أى أن اليهود يستريحون في اليوم الخامس والعشرين من الشهر Kislev أو ديسمبر، بعد معركتهم ضد الأفرق. أما التسمية الثانية فهي عيد الأضواء لأن مصابيح الهيكل قد أضيئت في أورشاليم لمدة ثمانية أيام، وتعتبر اسرائيل هذا العيد من الأعياد الدينية القومية لذا تضاء الشمعدانات في الميادين العامة وتظم مواكب حملة المشاعل، ويتهج الآف الشباب إلى قلعة ماسداه.

قصة هذا العيد :

في عام ١٦٠ ق.م. كان اليهود يعيشون في فلسطين، وكان الهيكل الثاني قد شيد في أورشاليم، وكانت فلسطين تحت حكم الملك الإغريقى السورى Antiochus حاول هذا الملك صرف اليهود عن عقيدة الرب، والضغط عليهم ليغيروا عاداتهم وتقاليدهم، والإيمان بألهة الإغريق. رفض اليهود وتكاثروا ضد قرار هذا الحاكم، وقد قاد هذه الثورة أحد الحاخامات المعجزة والذي بلغ ثمانين عاما ويدعى Mithathisa الحشمونى Hasmonean وابناؤه

الخمسة الشجعان. مات هذا الحاخام مع بداية قيام هذه الثورة فتولى ابنه يهودا المكابي Judah The Maccabee أو المظفر، قيادة الثورة، واستطاع مع الأغريق في أكثر من موقعة، وتمكن من طردهم من يهودا، فاستعاد حرية اليهود مرة أخرى، وجرّد مذهبهم. شاركت بعض الأسماء في هذه المعركة، مثل اليعازر Eliezer وهو حاخام قتل الأغريق لرفضه أكل الطعام غير الشرعي (كوشير Non Kosher). كذلك ماتت حنة Hannah التي قُتل ابنها السبعة لأنهم رفضوا الركوع والاحتناء للملك الأغريقي.

بعد هذا الانتصار، قام اليهود بتنظيف الهيكل الذي أهمله الأغريق من مخلفات الحرب وغيرها، ثم بدأوا في البحث عن الزيت اللازم لإضاءة المينوراه Menorah، فلم يجدوا سوى أبريق صغير من الزيت النقي، خاص بالحاخام الأكبر كوهين جادول Kohen Gadol كانت كمية الزيت من الصفر بحيث تكفي إنارة المينوراة لمدة ثمانية أيام بذات الكمية الصغيرة، ولذلك وفي هذه المناسبة وتذكيراً بما تم فيها، يشمل اليهود الشموع في كل عام وليلة ثمانية أيام هي عيد الحانوكاه.

ملف هذا العيد :

١ - تضاء الشموع لمدة ثمانية أيام، تبدأ إضاءة الشمعة الأولى مساء يوم ٢٤ من شهر ديسمبر Kislev، وتوضع الشمعة الأولى في المينوراة من اليمين، وفي كل يوم تضاء شمعة.

٢ - يأكل اليهود ال Latkes التي تصنع بالزيت أو باني دهن أخرى لترمز لإبريق الزيت الذي وجده يهودا المكابي في الهيكل.

٣ - يمنح الأطفال عيديات في هذا العيد (Gelt)، ويلعبون Dreidlach وهو مربع له أربعة رؤوس على كل منها حرف من الحروف الائية، N.G.H.SH وهي اختصار لعبارة Nes Gadol Hayah Sham وتعني «إن معجزة عظيمة حدثت هناك»

٤ - تغني مقاطع من مزموز التمجيد والثناء لشكر الرب لمساعدته المكابيين.

٥ - يستخدم شمعان خاص من تسعة فروع ويسمي المينوراه.

Dr. Isidor Margolis and Rabbi Sidney L. Markowitz, Jewish Holidays and Festivals, (Op.

Cit.,) P.53-59.

٥- ما حالوتسيم . هم أولئك المهاجرون الأول الذين وفدوا عام ١٨٨٢ إلى أرض فلسطين ضمن الأفواج الأولى الهاربة من موجة معاداة السامية في روسيا التي انتشرت وقتها بهدف تحقيق الأمن الصهيوني، ومن أجل إقامة وطن قومي لليهود. واتسم هؤلاء بعدة سمات.

١- لم يستكشفوا من ممارسة الأعمال اليدوية، لذا فقد انضموا إلى الكيبوتز وعملوا في مجال الزراعة.

٢- انكار الذات إذ اعتبروا أنفسهم من مهدي الطريق أمام هجرات مستقبلية، ووداع من الهدف القومي المعلن.

٣- رفضت هذه الجموع بالكل القليل من متطلبات الحياة من أجل صالح الجماعة.

٤- التصدي للدفاع عن الأهداف، وحراسة ما يتحقق من مكاسب، وحماية النفس.

٥- أحياء اللغة العبرية من أجل إعادة إحياء التراث اليهودي، وتحقيق السمة المشتركة بين كل أفراد الشعب اليهودي.

٦- من مواليد ١٩٦٥ وتوفي عام ١٩٣٥. زعيم صهيوني يمني. وهو أول حاخام أكبر لليهود الاشتكاز في فلسطين. من مواليد شمال روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٤. يرى أن جوهر الدين اليهودي ليس ملقوساً وتحريمات وشرائع، وإنما هي تجربة فذة يعيشها الفرد اليهودي أو الأمة اليهودية في انتظار آخرة الأيام المرتبة.

٧- عبد الوهاب محمود وهب الله المسرح العبري في الفترة من ١٩١٤ - ١٩٤٦. مع دراسة تقنية للشخصية العربية في مسرحياته. أطروحة لنيل درجة الدكتوراه . من جامعة القاهرة عام ١٩٨٤. ص٢٧. (غير منشورة).

٨- قدمت الفرقة عروضها في دار سينما ابوالو الكاتبة في حي نيفاء شالوم

الباب الثاني

فلسطين الحلم والهدف

عبر فصول الباب الأول تحدثنا عن نشأة المسرح العبرى الحديث سواء فى أوروبا أو فلسطين، واستكمالا لهذه المرحلة من مراحل المسرح العبرى يعود الباحث لحصر مؤلفيه بكل ما يحملونه من أفكار اجتماعية، سياسية وعنصرية، معدداً المصادر التى يلجأون إليها كي يستقوا منها مثل هذه الأفكار، ومستعرضاً فى إيجاز بعض أعمالهم.

الفصل الأول

المصادر والكتاب وأعمالهم

١- التوراة-

كانت التوراة وما زالت هي المصدر الأساسى لكل المسرحيات اليهودية، وهذا بحكم النشأة الدينية والتقاليد التى تحكم المجتمع اليهودى، ومن منطلق الرأى القائل بأن التوراة مصوغة صياغة درامية وصالحة للعرض المسرحى، وقد اعتمد العديد من كتاب المسرح اليهودى على اختلاف هويتهم على هذا المصدر اعتماداً واضحاً، ومن امثالهم أهرون أشمان، موسى زاكوت وموشى لوزاتو.

٢- التراث الدرامى اليهودى-

كان هذا التراث هو المنهل الثانى للمسرحية العبرية المعاصرة فكانت أعمال جولد فادين، شوليم أسك، هاليرين لفيك وبيرر هوفمان، هي ذخيرة المسرح العبرى الحديث. ولم يقتصر المسرح العبرى على هذه الأعمال بل امتدت إلى كتابات كل كاتب يهودى كتب وعاش خارج اسرائيل، أمثال كريستوفر فراى، وغيره مع إعادة صياغة هذه الأعمال بلغة عبرية، أو يقوم مؤلفوها بإعادة كتابتها باللغة العبرية.

٣- التراث العالمى-

هذا التراث أيضاً كان دعامة للمسرح اليهودى القديم والمعاصر، سواء بترجمة اعماله من لغتها الأصلية إلى اللغة العبرية، أو بإعادة صياغتها، مع تطعيمها بالروح اليهودية، ويالجو الملانم لهذا الروح، وقد أجرى الدكتور رافيف دراسة حول هذا الموضوع وانتهى إلى هذه النتائج:

أ - من بين سبع مسرحيات ، قدمت فى اسرائيل، هناك ست مسرحيات عالمية وواحدة عبرية أصلاً.

ب - بالرغم من وجود العديد من كتاب القصة المثورة والشعراء الممتازين، إلا أن، ميدان المسرح العبرى حتى عام ١٩٤٨، ظل مقتفراً للمؤلف اليهودى الذى يقدم المسرحية اليهودية الخالصة المبتكرة، بأسلوب يجعل منه كاتباً على المستوى العالمى.

٤. الكتابات الجديدة.

وسط الروافد السابقة ونتيجة لوجودها، ظهرت مجموعة من المؤلفين الجدد الذين قدموا هذا من الأعمال الناجحة للمسرح العبري المعاصر. ويلاحظ أن بعض كتاب القصة المشهورين، قد قاموا بتحويل قصصهم الناجحة إلى أعمال مسرحية، من هؤلاء باريوسف، موسى شامير، بارتوف.

نجد هؤلاء في فكر أسر المسرحية العبرية من تقديم العرض باستخدام أسلوب التحقيق الصحفي أي الريبورتاج، ووصلوا بها إلى شيء أرحب وأكثر تعبيراً عن الشعور القومي. وتوالت الهجرات اليهودية إلى دولة إسرائيل، وأصبح على الدولة الوليدة أن تمتص هذه المجموعات الوافدة من كل أنحاء العالم، بكل ما تحمله من متناقضات السن واللون واللغة والعادات والتقاليد والسلوكيات، فمثل هذا الخليط يجب أن ينصهر في بوتقة ليتألف مع الرواد الذين أصبحوا وقتها كباراً في السن، لذا اتجهت أنظار الكتاب للمجتمع لمعالجة مشاكله التي يمكن أن تهدد الهدف الأساسي لهذا المجتمع النامي، ولعل أهم هذه المشاكل:

- ١ - الشحن المستمر لحفز همم المحاربين والمدافعين عن الأرض.

- ٢ - الحلم ببط جميل يمكن أن يكون نموذجاً، أو تحقيق اليوطوبيا. (١)

- ٣ - تكوين دولة موحدة بلا تناقضات اجتماعية ولا مؤامرات سياسية.

- ٤ - الحركة المضادة للاستيطان في الكيبوتز، إذ بدأ بعض الشباب في النزوح إلى المدينة بحثاً عن فرص عمل أفضل، ونمط حياة عصرية سوية.

- ٥ - اتساع الهوة بين الأجيال والعزف على وتر تواصل الأجيال من أجل الأهداف الجماعية.

- ٦ - تطوير السلوكيات التقليدية لتساير حركة التقدم والتطور.

لكل هذه الأسباب صور هؤلاء الواقع المرير وهاجموه بقسوة وبلا خجل، وأظهروا مفاسد الحكومة وجهازها البيروقراطي، واستندوا إلى كل ما هو متعفن ونهبوا لاجتثاثه من جنوره.

إذن، ومما سبق نتيقن من أن كتاب المسرح قد استعاروا حكايات مسرحياتهم ومواقفها من واقع الحياة اليومية، لذا اتسم عرض هذه الأحداث والمواقف بوجهات نظر مختلفة، ولكنها تتحد في الهدف والغاية.

وبرغم كل النوايا الطيبة، لم تقرر المحاولات مسرحيات ذات بناء يتفق مع المحتوى، وإن

كانت عروضها ناجحة جماهيريا لعدة أسباب:

١ - كان المشاهدون في تلك الفترة يأتون إلى المسرح بحثا عن حالة استرخاء بعد كل ما عانوه من التوترات، وعاشوه من قلق نفسي.

٢ - استغل مؤلفو تلك الفترة لحظة البحث عن المتعة والراحة النفسية التي ينشدها الشعب في بث عبارات الدعم وجرعات الشجاعة، من خلال تصوير نماذج البطولات الجماهيرية، فكان الجمهور يرى نفسه في هذه النماذج.

ويقول عزرا سوسمان عن تلك الفترة: «إن المجتمع الاسرائيلي قد اعتاد على إحساس معين ووعي به، وهو إحساس الحشد والتعبئة، فسعى إلى المسرح الذي يحقق له ذلك، أو المسرح الذي يقوى عزيمته أو يدافع عنه وعن مشاكله، أو يصور له التضال من أجل الاستقلال، بصرف النظر عن كون المسرحية جادة أو من ذلك اللون المرح الساخر. وقد استجابت المسرحية العبرية لهذه المطالب، فانشغلت بتقديم مثل تلك الشخصيات في الدراما العبرية خاصة في أوائل تلك المرحلة»^(٦).

٣ - فضل مؤلفو تلك الفترة اللعب على المضمون، فبدلا من أن يقدموا لجماهيرهم مسرحيات وتراث المسرح العالمي، قدموا صورا للحياة الإسرائيلية المعاصرة بكل مشاكلها، إذ أنها معلومات متاحة وطاقجة، بالإضافة إلى كونها الطريق الوحيد لخلق هوية قومية للمسرح الاسرائيلي مهما كانت النتائج والوسائل.

٤ - ترتب على اللجوء إلى أسلوب التحقيق الصحفي في فترة الخمسينيات بالذات، عدم اهتمام كتاب تلك الفترة بأية أساليب تقنية، إذا اتسمت أعمالهم بالشكل الاجتماعي والسياسي دون الشكل الفني. وعلى هذا، تمثلت الأصالة في الاهتمام بمشاكل إنسان الساعة والمكان، مما جعل هذا الاتجاه يجد صدى له عند الجماهير.

إن موضوع الإنسان حتم عليهم تجسيد مشاكل اللحظة التي يعيشها هذا الإنسان، مما حول المسرح إلى ساحة سياسية تقدم فكاهات اجتماعية أو مليونيرات سياسية، دون النظر إلى الشكل الفني، بل المهم المضمون والمحتوى لأنهم مشغولون بالإجابة عن سؤال ملح، ماذا وكيف؟ في صراع الإنسان مع ما حوله من عقبات وصعاب.

٥ - هذا الإقبال الجماهيري كان نتيجة مباشرة لأن الاسرائيليين كانوا يودون معايشة عالمهم ويتعرفون على ما لا يعرفونه من عادات وسلوكيات لم يعتادوها.

٦ - مع التطور الزمني عادت المسرحية العالمية وغيرها من المسرحيات ذات الجنسيات

المختلفة إلى الظهور جنباً إلى جنب مع ما أنتجته الأقلام المحلية من أعمال، وبذلك تحقق الجمع بين الكتابات الجديدة التى ظهرت نون إلام كامل بالتقاليد المسرحية، والمسرحية العالمية ذات التقاليد التقنية الراسخة.

والفائدة التى عادت على المسرحية المحلية بالقطع هى معرفة الأساليب والتقنيات المتعارف عليها، بحيث أصبحت نماذج تحتذى.

لاشك أن هذا التزاوج أثبت أن الطريق الأفضل نحو خلق مسرحية إسرائيلية جيدة ليس فى الاهتمام بمستوى الأداء التمثيلى، ولا بزيادة عدد المسارح، ولا أيضاً بحجم النجاح الجماهيرى والإقبال، بل بالاهتمام بالكيف بون الكم، ويقدر ما تكون المسرحية المحلية جيدة، بقدر ما يكون الهدف قد تحقق.

إن فن الدراما فن يحتاج إلى نوعية خاصة من المبدعين والمخرجين والممثلين بل والمشاهدين والنفاد، ويرى جيرشون شاكيد Gershon Shaked أن ما حدث له أسبابه الاجتماعية والنفسية وهى :

٦ - وجد الاسرائيلى نفسه وجها لوجه مع غياب القيم الشخصية أو الفردية وتحولت حياته نحو البحث عن القيم الجماعية.

٢ - ترتب على ما سبق أن أهمية حياته ووجوده كفرد قد تناقصت.

٣ - كل شىء حول فنان الدراما قد تسبب فى سلب القوة الدافعة لخلق مأساة حقيقية.

٤ - الثورة الروحانية سمحت هذا الجيل وجعلت إحساسه الداخلى بالنسبة للدراما يتفق

مع هذه الثورة الروحية.

٥ - إن كل ما سبق ولافتقاد الصلة والتواصل بين الإنسان الاسرائيلى والإنسانية عموماً

تسبب فى تدمير الحوار الحقيقى، وأصبح الوضع فى حاجة إلى توافق اجتماعى يعوض الإنسان الاسرائيلى عن فقدته لاستقلاله الذاتى.

٦ - قاد السبب السابق المسرح الاسرائيلى إلى حقل التجارب الدرامية العالمية عله يجد

البديل، فقدم هذا المسرح رمزيات مترلينيخ، ودرامات الانطواء الذاتى لسترانديج، ومسرحيات التعبيرية الألمانية، والواقعية المحمية لبسكاتور ويريخت، والعيثيات والتجاوزات

الأمريكية للمسرح الثالث (Third Theatre).

إن ما قاله شاكيد تشخيص دقيق لحالة المسرحية العبرية الحديثة، ونضيف إليه أن

أزمة الشكل الدرامى التى سادت المسرح الأوروبى وأمريكا لها أسبابها المختلفة تماماً عن

ذات الأزمة الإسرائيلية، لأن تطور القومية اليهودية والأحداث التي واكبت هذا التطور، جعلت المؤلفين اليهود لا يستطيعون تصوير الإنسان اليهودي ببساطة كحالة فردية، إذ إن هذا الإنسان يحمل على أكتافه المرهقة كل مشاكل أمته، وما يقع في محيطها. وليس أمام المسرحية العبرية من طريق إلا الاهتمام بمفهوم الحركة الإنسانية^(٣). في تصويرها للإنسان، أو اليهودي كفرد.

إن التحول والتطور من المسرحية القومية الوطنية والاجتماعية إلى المسرحية الشخصية الذاتية والإنسانية كان صعبا. ويعتبر قيام الدولة هو الحد الفاصل لهذا التطور، إذ إن حرب التحرير في رأيهم تعتبر نقطة التحول في الحياة الثقافية الإسرائيلية، فقد لاحظنا ظهور بعض الكتاب ومؤلفي المسرح والمخرجين والممثلين من بين جيل الصابرا، وأهم ما يلاحظ عليهم أنهم كانوا يتمتعون بمواهب وأجنحة، رغم افتقارهم للتجربة والخبرة، ولعرفة التقاليد المسرحية المتعارف عليها.

على أية حال، كان جيلا جديدا من الفنانين الواعدين، ابتعدوا بوعي تام عن تراث المسرحية العبرية الذي نشأ في شرق أوروبا وبين يهودها. لقد عاشوا هذه الجماهير، وقاسمهم مشاق حياة الجيتو، وعاشوا تطور اليهودية التدريجي. إنه جيل لا يريد أن يتذكر شيئا من الماضي يفرض عليه تقاليد ذلك الماضي، إذ أصبحوا هم اليوم غرباء عن هذه المسلمات، ويأملون في خلق مسرح يعكس حقيقة إسرائيل، ويصور أنماطها وسكانها، ويتحدثون العبرية أمام جمهور يفهمها ويفهمهم. إن الحلم يمتد إلى مسرح يفرس جنوره العميقة في أرض الواقع وفي البلد التي يعيشون فيها الآن.

وتطرح لياه جولديبرج Leah Goldberg رأيها في هذا النقطة قائلة:

«إن الظروف المهيئة التي أتاحت للمسرح العبري في موسكو لم تتكرر له في دولة إسرائيل. إذ أن الجو العام للتقاليد المسرحية والثقافية من ناحية وعدم وجود الفنان الجري من ناحية أخرى، قد أسهما في عدم تقديم مسرح جيد، بالإضافة إلى افتقار المسرح إلى المخرجين الكبار الذين ساهموا في البداية في زرع بذور المسرح اليهودي وتوجيهه.. كما أنه ليس في إسرائيل كاتب مسرحي يشبه أي كاتب في أية دولة أوروبية من ناحية امتلاكه لناصية التقنية المسرحية، لذا فإن النتيجة الحتمية لذلك، أن تكون المسرحيات في البداية عبارة عن اعداد واقتباس من قصص قصيرة أو طويلة كتبت في لحظة خاصة ولناسبة خاصة أيضا بذلك الزمن».

طبقاً لرأى لياه فإن كتاب المسرح بعد حرب الاستقلال ركزوا جهودهم على معالجة موضوعات الحياة اليومية في مجتمعاتهم التي يتواجدون فيها، بهدف خلق مدرسة قومية من كتاب المسرح اليهود، اعتقاداً منهم أن مستقبل المسرح كمجال من مجالات الثقافة والفن يعتمد على تطور المسرحية الاسرائيلية الأصلية، وأن فشلهم في ذلك يرجع إلى نقص خبرتهم وعزوفهم عن فهم القواعد المرعية العالمية، إذ أن المسألة ليست تمثيلاً وتجسيد أحداث فقط.

ولعل هذه المقولة تقودنا إلى نوعيات الموضوعات التي تسابق كتاب المسرح اليهودي وقتها على تقديمها لجمهورهم، وهي:

١ - حرب الاستقلال بكل ما جرى فيها وبسببها:

وقد هاجمها النقاد لافتقارها للقيم الدرامية المتعارف عليها. وكان سبب الإقبال عليها أنها موضوعات قريبة من الجمهور الذي عاش معظمه أحداثها. وما يعيب هذا النوع هو أن شخصياتها بالضرورة شخصيات رمزية، دون عمق إنساني ولا سمات شخصية واضحة. إنها لم تخرج عن كونها شخصيات مألوفة، جندياً مثلاً، مهاجراً من الرواد، رجلاً مثالياً إلى آخر هذه الأنماط.

ويرى جون أردن John Arden أن المسرح «الذي يود أن يعيش طويلاً يحتاج إلى عاطفة وهوى وانفعال ويكون وثيق الصلة بالمعاصرة، كما أن الحدث الذي يصور حالة الحرب لأناس يعينهم وأسبب بعينه وقد أناس معينين، يجب أن يتم في ظل النموذج العالمي بحيث يمكن مقارنته بحدث مماثل في بلد آخر».

ويعلق أريك بنتلي Eric Bentley على ذلك بقوله «إن الإنسان وليس الحدث هو جوهر عالم الدراما».

إذن في مثل هذا النوع من المسرحيات، يكثر الصراع، وتصبح الفكرة الأساسية هي الحرب، والسمة المميزة لها تجمعات واضحة سواء أكانت كبيرة أو صغيرة، كل منهم يثق في الآخر، وهم مضطرون للبقاء معاً، يحيون ويموتون معاً، كمسرحيات: إنه يتمشى في الحقول لموشيه شامير، وسوف يصلون عند الفجر لنا تان شاحم، وفي قفار النقب ليجئال موسينون.

٢ - امتصاص المستوطنين الجدد:

ما إن يؤسس الجندي الرائد وطنه ويحقق له الاستقلال حتى يستقر في مكانه

على أمل أن يعيش حياته الطبيعية. وهكذا يستقبل هذا الوطن مئات الاف من المهاجرين من شتى بقاع العالم، كل منهم يعنى النفس بالاستقرار - بعد سنوات الشتات - فى وطن جديد، ويطمع فى أن يسخر خبرته وخلفيته سواء أكانت علمية أو صناعية أو تجارية لمصلحة هذا الوطن الوليد الذى أتوا إليه وكلهم طموح وأمل. بدأت تدريجيا عمليات طويلة للاندماج، وأصبحت المثالية الأصلية هى الحياة وفق النمط الأوروبى العالمى، ووفق الديمقراطية الغربية فلا فرد أفضل من الآخر ولا تمييز فى المعاملة الكل أمام القانون سواء، ولكن بدا واضحا أن الأمراض الاجتماعية قد وجدت لها مرتعا فى هذا المجتمع، فظهرت التفاهات والحقارة، الرشوة والفساد، النفاق والرياء، الانتهازية للإفادة من الظروف دون اعتبار للمبادئ الأخلاقية، والجرائم بكل أنواعها.

بل أكثر من ذلك ، فإن المواقف والعواطف التى ميزت أولئك الرواد الذين حاربوا من أجل وجود وطن قومى، قد تبخرت مع مرور السنين وأخذ مكانها البعض ممن هم دون المستوى، مما لطخ هوية هؤلاء وأصبحت الأمور مترهلة. إن مثل هذه المشاكل ألفت الكتاب، واختاروا يناقشونها فى روايات وقصص وشعر ومصرح.

ولهذا فإننا نقول إن المسرحية العبرية الحديثة فى معظمها قد اهتمت بالموقف والمحلية، وأنها تدور فى فلك خليط من الرومانسية وواقعية القرن التاسع عشر ثم أخذت بأسلوب المسرحية جيدة الصنع، أما القلة القليلة هى التى يمكن أن نقول عنها مسرحيات جديدة ويشار إليها كمسرحية تحمل السمات الفنية.

ولعل من أهم المشاكل التى واجهت اسرائيل فى كل سنوات عمرها، خاصة فى بدايات مرحلة الاغتصاب ووضع اليد على فلسطين، هى امتصاص الهجرات الضخمة التى توافدت لتستوطن الأرض المفتصة، والعلاقات المتبادلة بين هذا الخليط غير المتجانس من البشر فى مجتمعاتهم الجديدة. لذا وجه الكتاب اهتمامهم لطرح مثل هذه القضايا طبقا لقربه أو بعده عن هذه المشكلة ووفق وجهة نظره الخاصة التى لا تخرج عن الإطار العام للدولة، وقد تعددت طرق التناول، فمنهم من عالج مشاكل المهاجرين ذاتهم واقتحم كل خصوصياتهم، ومنهم من اقترب من مشاكل الرواد الأول الذين جاؤا مع أول موجات الهجرة وطرح العلاقة بين هؤلاء والوافدين الجدد وتعتبر مسرحية «لكل ستة أجنحة» لها نوح بارتوف نموذجا لذلك. كذلك مسرحية شامير المسماة: هذا أيضا من أجل الصالح العام.

استمر هذا الوضع مع بدايات الخمسينيات، وظل اهتمام الكتاب بالمشاكل الاجتماعية والسياسية قائماً دون النظر إلى التقنيات الفنية الخاصة بالكتابة.

كما أن المسرحية المحلية والإقليمية التي تعالج مشاكل المكان والزمان تجد صدى وقبولاً لدى المشاهدين. إن موضوع الإنسان أو ما يمكن أن نسميه السؤال العالمي قد غاب في المسرحية العبرية من أجل طرح المشاكل التي اعتقدوا أنها الأساس في ذلك الوقت. وهذا التصور جعل المسرح ساحة سياسية، فطفت المليودرامات السياسية، والكوميديات الاجتماعية.

إن ما كتبه المؤلفون الاسرائيليون من أعمال فنية رأى الباحثون أنها علامات بارزة في المسرح العبري المعاصر، بل واعتبروها دفعة جديدة عليه، إذ أن موضوعاتها قد تعاملت مباشرة مع نماذج المجتمع، واهتمت ببعض مشاكله، وعلى سبيل المثال، كتب أهرون أشمان مسرحية «هذا الوطن وهذه الأرض» عام ١٩٣٤ ليعالج فيها قضية الاستيطان، وهي تعيد للأذهان في قالب مسرحي، كل ما بذله اليهود لإنشاء دولة اسرائيل في فلسطين، ويقول نكتور راڤيف في هذا الصدد أن «المسرحية برهنت على أن كلا من المسرح والجمهور كانا في انتظار الكاتب المسرحي الذي يكتب عن بطولات الرواد الأوائل، لذا فقد حدث تجاوب تام بين المؤلف والجمهور في هذه المسرحية، ورغم أنها قد عولجت في شيء من المثالية والخيال، وافتقارها للحوار الجيد، والمواقف والشخصيات المرسومة بعناية.

وعلى نفس الدرب سار أشير ييلين عندما قدم مسرحيته «عودة الأطفال إلى وطنهم» فقد كانت الفكرة العامة للمسرحية تدور حول إعادة بناء دولة يهودية.

ولكى يفهم أى باحث التغييرات التي صاحبت المسرحية اليهودية منذ عام ١٩٤٨، يجب عليه أن يتعرف أولاً على المناخ السياسى والاجتماعى اللذين كانا سائدين وقتها، فالشعب الاسرائيلى قبل عشر سنوات من هذا التاريخ وعلى حد ادعائهم، كان يعاني من الاضطهاد، ويتعرض للإبادة، وكان شغلهم الشاغل جمع يهود العالم في دولة مستقلة، وقد بذلوا في سبيل تحقيق هذا الحلم كل ما في وسعهم، حتى نشأ الجيل الجديد، وبرز على نوع من الحياة القلقة في معسكرات سرية، جعلته هذه الفكرة يعيش في حالة تأهب وتعبئة دائمة. كان أشهر هذه الجماعات البالماخ^(٤) Palmach التي تحولت فيها بعد إلى مجموعة من الجيش الاسرائيلى. كانت الحياة في هذه المعسكرات جافة ومملة مما جعل الشباب يحاول كسر حدة هذا الجمود، وتمكن بالفعل من التقلب على الرتابة والملل، خاصة حينما

كانوا يلتقون ليلاً حول نيران المعسكر، بعد يوم من التدريب الشاق ليتجاذبوا أطراف الحديث، ويقصون القصص والمكايات، ويتبادلون النكات والفكاهات. كان لمثل هذه الاجتماعات ثمرتان هامتان: -

١ - تعدد الموضوعات الجديدة ذات الطابع المميز والتي حملت في طياتها ملامح دولة المهجر لكل شاب.

٢ - انبثاق لغة عامية جديدة يفهمها الشباب، وذلك من خلال تآلفهم وتداولهم لمصطلحاتها. وكان لذلك أثره على الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

ويمكن أن نقول إن هذه الاجتماعات خلقت نوعاً من الثورة الثقافية خاصة بعد أن احتل بعض هؤلاء الكتاب الشباب مراكز قيادية.

أشهر كتاب المسرح العبري الحديث،

(١) - ناثان شاحام Nathan Shaham ١٩٢٥ -

من كتاب الرواية والمقالة الصحفية، بالإضافة إلى الكتابة المسرحية. ولد في مدينة تل أبيب، وقد خدم أثناء حرب عام ١٩٤٨ في الوحدة القتالية، البلماخ Palmach وكان ضمن سرايا الصاعقة التي تعمل في الجبهة الجنوبية. أيضاً كان ناثان أحد أعضاء المزرعة الجماعية (الكيبوتز) المسماة بيت الفا Beit Alfa وكان عليه أن يقسم وقته بين أعماله الزراعية في الكيبوتز وبين الكتابة.

فيما بعد، أصبح المؤلف الخاص لفرقة مسرح الكيبوتز Bimat Hakibutz التي تكونت من أعضاء المزارع الجماعية في إسرائيل. بالإضافة إلى إنتاجه المسرحي، له مجموعة من الروايات والقصص القصيرة نشرت في سلسلة من الكتب. تدور معظم مسرحياته حول حياة البشر الذين قدموا لاستيطان فلسطين. عمل عضواً في مجلس أمناء الإذاعة الإسرائيلية ثم نائباً لرئيسها.

أهم أعماله :-

١ - سوف يصلون مع مطلع الفجر Hem Yagee - oo Machar كتبت عام ١٩٥٠

كانت في الأصل إحدى قصصه التي أعدها للمسرح، ونظراً لمعالجتها موضوع حرب الاستقلال عام ١٩٤٨ فقد اعتبرت أول عمل فني يعالج مشاكل الحرب، فلم يتطرق المؤلف إلى أية صراعات أيديولوجية أو عائلية، بل هي عبارة عن صورة معاصرة لشخصيات متفردة وضعت في مازق حرج لافكك منه، إنه موقف درامي ساخن ومشحون بالانفعالات

منذ اللحظة الأولى.

هذه المسرحية اتسمت بعدم وجود بطولة فردية مطلقة، ولكن ركز المؤلف على شخصيتين رئيسيتين يختلفان في كل شيء، وفبرغم كونهما ضابطين في كتيبة واحدة إلا أنهما على طرفي نقيض.

الأول: يونان أويونس Jonah، نموذج شاب لشخصية جيل الصابرا بكل ما فيها من تهور وإندفاع، كل ما يهيمه قيادة رجاله ليحققوا النصر على أعدائهم مهما كان ثمن هذا النصر، بل ومهما كانت التضحيات، وقد جعله شاحام جبانا، قاسيا، وحشيا، متبلد الشعور، إذا أنه أمام أول خيار وضع فيه، لجأ إلى القيادة حتى تتخذ هي القرار.

الثاني: أفى Avi وهو غريم يونان، وهو نموذج للشخصية الذكية، الرقيقة، الديمة، وقد جعله المؤلف شديد القلق على رجاله، شديد الحرص على سلامتهم، ومع ذلك فهو ضعيف، متردد، بل وقائد عسكري فاشل، يمثل فلسفة الوجود، إذ يؤيد حرية الاختيار لكل إنسان، واعتبر العربي أمام خيار الموت إنسانا مثل أي إنسان آخر، وعلى ذلك فهو من الناحية النظرية ضد الحرب وبشاعتها.

تصور المسرحية موقعا عسكريا أثناء حرب الاستقلال عام ١٩٤٨، هذا الموقع عبارة عن معسكر على ربوة تحتله كتيبة من الجيش اليهودي، وتحيطه حقول الألغام التي بلغ عددها اثني عشر لغما، لا أحد من هؤلاء الجنود يعرف موضع هذه الألغام بالتحديد، إذ إن الوحيد الذي يعرف أماكنها، ذلك الجندي الذي زرعها، وقد لقي حتفه في الموقع، كما دمرت معه خريطة حقول الألغام، وبالتالي فإن أي خطوة يخطوها أية منهم محفوفة بالمخاطر.

تصل بعض التعزيزات، ويظهر بعض العرب، يثير ظهورهم العديد من المناقشات، والسؤال المطروح والذي تدور حوله هذه المناقشات ما العمل؟ أين الحل؟ يقرر جونا إرسال الأسيرين العربيين إلى حقول الألغام وبذلك يضمن تطهير جزء من الطريق دون أن يخسر جنديا إسرائيليا واحدا.

إن المسرحية بموقفها الأساسي ترمز إلى شيئين:

الأول: التل أو الربوة المحاطة بالأعداء وبحقول الألغام هي في الحقيقة إسرائيل وحولها طوفان البشر من العرب وألغام من الكراهية منزوعة الفتيل.

الثاني: التل يرمز إلى فلسطين السليبية التي احتوتها الهجرة اليهودية بأن انزعت في أرض غير أرضها.

قدمت فرقة الغرفة Cameri هذه المسرحية عام ١٩٥٠.

٢ - نادى سيومكا Ker Lee Siomka (١٩٥١)

وهي مسرحية انتقادية شديدة المرارة وتعالج ماطراً من تغييرات بعد حزب الاستقلال والأيام التي تلتها، وتصور ما نشأ من فساد وعفن لا أخلاقي ورشوة بين أولئك البشر الذين كانوا يوماً يؤمنون بالمثل العليا وما أن تبوأوا مناصب عليا وأصبحوا من الصفوة حتى امتدت أيديهم لسلب ونهب المال العام.

بطل المسرحية سيومكا جولبوف يمثل الماضى، وهو رجل فقير اشتهر بين الناس بالسمعة الطيبة والأمانة. يتهم زوراً بالاحتيال، وتحاول مجموعة المرتشين الوصول على توقيعه على مستندات ووثائق لتسوى المسألة. تعرض عليه المجموعة الانتقال من كوخه إلى إحدى الشقق فى إحدى العمارات الفاخرة، ولكنه يرفض ويلقنهم درساً قاسياً مع نهاية المسرحية.

٣ - الدراجة Bicycle

مسرحية تعالج مشاكل الواقع فى المزارع الجماعية، وقد قدمتها فرقة انشأها الهستدورت عام ١٩٥٠ لتقدم عروضها لسكان المزارع الجماعية الذين لا يذهبون إلى المسرح، فليات المسرح إليهم.

أخرج المسرحية جيرا مانور Giora Manor وقد عالجت مشاكل التعامل اليومي فى المزارع الجماعية، وتجسد الصراع بين الأجيال وقد نشأ التوتر بسبب نمو الرغبة بين أعضاء المزرعة ليستمتعوا بمباهج الحياة اليومية والصدام الناشئ مع ما وضع من نظريات ومفاهيم وأسلوب معيشة لحياة البشر فى المزرعة الجماعية.

٤ - الحساب الجديد Cheshbon Chedash

كتبها المؤلف عام ١٩٥٤ وقدمتها فرقة مسرح الغرفة وهى تعالة قصة لاجي، يحاول بدء حياته من جديد فى اسرائيل، ولكن يفشل فى ذلك، إذ صدم بحقيقة مخيفة لكنه Kapo أثناء المحرقة النازية.

وهي مسرحية انتقادية تهاجم المجتمع والتغييرات السياسية فى اسرائيل وقد جعلت هذه المسرحية واحداً من الكتاب المرموقين المبشرين بمستقبل طيب.

٥ - ثمن الثقة كتبها المؤلف لتمثلها فرقة Zuta عام ١٩٦٢

وهي تعالج مشاكل أولئك الانتهازيين الذين يحاولون الاستفادة من الظروف دون أي

اعتبار للمبادئ الأخلاقية، كذلك اهتمت المسرحية بأولئك الماديين الذين ينشغلون بالأمر المادية بدلا من الفكرية أو الروحية، وعلى حساب القيم الأخلاقية.

(٢) - يجئال موسينسون Yigal Mossenson (١٩١٧)

ولد في عين جنيم عام ١٩١٧. كان عضواً في إحدى المزارع الجماعية في الفترة من ١٩٣٨ وحتى عام ١٩٥٠.

التحق بوحدة البالاخ وجيش الدفاع الإسرائيلي وخدم في الجبهة الجنوبية كما عمل في منظمات أخرى من عام ١٩٤٣ وحتى عام ١٩٤٩ ثم سافر إلى أمريكا ليقضى فيها ست سنوات تبدأ من عام ١٩٥٩ وتنتهي عام ١٩٦٥ عاد بعدها إلى إسرائيل.

وهو من كتاب الرواية والمسرحية الاسرائيلية، وقد بدأ ظهوره في مجال الأدب الاسرائيلي عام ١٩٤٠، حيث قدم عملين من إنتاجه القصصي: الأول بعنوان رمادية كالشوال A Forim Kasak وقد كتبها عام ١٩٤٤، أما العمل الثاني فعبارة عن قصة طويلة بعنوان «من الذي قال إنه اسود» Mi Amar Sheoo Shachor كتبها عام ١٩٤٦.

تميز موسينسون بأسلوبه الواقعي الذي كان شبيهاً جديداً على إسرائيل في أواخر الأربعينيات بالذات، كما كانت موضوعاته معاصرة.
أهم أعماله:-

١ - في صحراء أو متاهات النقب B' arvot Hanegev، كتبها عام ١٩٤٩. دارت الأحداث فيها حول أيام قلائل قبل انتهاء الحرب، مع عرض فكرة المزارع الجماعية كفكرة أساسية تقوم عليها المسرحية. كما تناولت العديد من المشاكل سواء بالنسبة للحب أو الحرب أو السلطة أو جيل الصابرا أو العلاقة بين الآباء والأبناء. إنها قصة الصراع بين باروخ القائد العسكري لإحدى المزارع الجماعية وبين أفرام القائد المدني للمزرعة والمستول عن الفلاحين بها. كانت المستوطنة محاصرة بقوات الأعداء، وكان رأى القائد أن الموقف ميئوس منه، وأن من الضروري أن تظلي المستوطنة، ويرحل عنها السكان ما دام ذلك ممكناً. يرفض أفرام هذا الرأي المتخاذل الذي يفقد المستوطنين أرضهم وما جنوه من ثمار ويرى أن يبقى المستوطنون ويدافعوا عن أرضهم فليس في هذا العالم أغلى من هذه الأرض، ولو أدى تمسكهم بها أن يموتوا جميعاً.

يكسب أفرام المعركة ويؤيده سكان المستوطنة، ويدافع الجميع عن الأرض والمحصول، وينجحون في ذلك، وفي كسر الحصار المفروض على المستوطنة.

إن الفكرة الأساسية المسرحية تشبه تماماً فكرة مسرحية (هذه الأرض) لهارون أشمان: اليهودي في خيار هل يتمسك بالأرض ويدافع عنها، أم يهجرها ويتخلى عن وجوده ويهرب؟ إن الفكرة الصهيونية القائلة بأن التضحية الإنسانية مطلوبة من المهاجرين الجدد، وأن الأرض تساوى التضحية بالروح وبكل غال، واضحة تماماً. كما تعكس وجهة النظر العامة، وترمز للأرض الأم، التي اغتصبتها، ويتمى روح التمسك والاستيطان في الأرض، والدفاع عنها ضد كل من يحاول استردادها أو السيطرة عليها.

٢- كازابلان Kazablan - ١٩٥٤

وهي مسرحية تعالج موضوعاً اجتماعياً مُلحاً، يتصل بإحدى القضايا الداخلية الحادة في إسرائيل الحديثة، نتجت هذه المشكلة عن اختلاف الأجناس التي تتكون منها الدولة، ومدى ما يلاقيه اليهود الشرقيون على يد اليهود الغربيين من عنصرية. تحكي المسرحية قصة الشاب اليهودي كازابلان، المغربي الذي هاجر إلى إسرائيل واشترك في حرب الاستقلال (١٩٤٨) وأبلى فيها بلاءً حسناً. بعد انتهاء الحرب عاد إلى مدينته يافا بكل ذرونها القذرة ومساكنها المتهاكلة وأسواقها وشوارعها الضيقة المكتظة بالناس. اتهم كازابلان زوراً بارتكاب بعض الجرائم، التي لاقها له إسكافي مجرى، بسبب التنافس على حب فتاة إسرائيلية. صور المؤلف شخصية الإسكافي كمكار مراوغ، وشخصية رذيلة دينية. وقارن المؤلف بين فقراء اليهود الشرقيين وما يتمتعون به من قلب طيب ومشاعر دافئة، وغيرهم من اليهود الغربيين بكل ما يتمتعون به من صلف وقسوة. يفرج عن كازابلان ويُقبض على المذنب الحقيقي، ويوافق والد الفتاة على اعتبار كازابلان ابناً له. تقام حفلة عيد ميلاد طفل من أهل الجيرة، وفي المشهد الختامي، يجسد المؤلف حفلة ختان يدعى لها كل الجيران. أهم ما يميز هذه المسرحية أن كل عناصرها محلية سواء أكانت الموسيقى أو تصميم الرقصات أو المناظر. أعد يجتال هذه المسرحية بنفسه وحولها إلى مسرحية موسيقية، وقد سماها النقاد بمسرحية الحى المغربي الإسرائيلية.

٣- الدورادو Eldorado ١٩٥٥، قدمتها فرقة مسرح الخيمة.

وفيها يعرض المؤلف شريحة حية من أحد أحياء مدينة يافا المزدهمة بالسكان الفقراء، وتتسم بالقدارة، وتنتشر فيها الرذيلة وتشتهر بالجريمة. وقد حرص المؤلف على تجسيد النماذج البشرية والشخصيات بكل ما فيها من عيوب، بل وألبسها ذات الملابس، وأنطقها بنفس اللغة البذيئة التي يتعامل بها السوق، وبكل عباراتها الوقحة.

إنها محاولة من يجتال لتقليد البيئة المكانية التي سبق أن طرقها المؤلف الروسي ماكسيم جوركي في مسرحيته الحففيض. إن بطلها يدعى سيرمان، لص ومهرب خارج لته من السجن، ويحاول جاهدا الهرب من تلك البيئة الكئيبة، ويحد لنفسه عدة طرق: الأولى: رفض العودة لعرفته القديمة ونشاطاته الإجرامية التي كانت سببا في حبسه. الثانية: بالعمل مع الشرطة كمرشد بدلا من أن يظل طوال الوقت تحت رحمتهم. الثالثة: الزواج من فتاة جميلة لتستقر حياتها.

هذه المسرحية مثل مئات المسرحيات الأخرى التي قدمت على المسرح الاسرائيلي في ذلك الوقت. وفي كل أوروبا، ولكن أهم ما يميزها تلك اللحظات المحيطة الفردية مثل شخصية كوهليت Kohlet، الرجل العجوز، والتصوير الدقيق للبيئة في حوارى وأزقة يافا.

٤- التي به إلى الكلاب Zrok Oto Laklavim

كتب يجتال هذه المسرحية لتقديمها فرقة الهايما عام ١٩٥٨.

وقد عالج فيها المؤلف عدة قضايا من بينها، دور الصحافة الصفراء التي تتسبب، بما تنشره من موضوعات وتحقيقات مثيرة، في إيذاء أفراد المجتمع بون تقدير لما ينتج عن مثل هذه الأخبار غير المسئولة.

الموضوع في هذه المسرحية كان قضية مطروحة وقتها وحديث المجتمع، ومثار نقاش في اسرائيل، ألا وهى قضية التقصير فى أداء الواجب المهني، سواء أكان هذا التقصير متعمداً، أو بغير عمد، مما ينتج عنه الضرر والخسارة.

تناقلت هذه الصحف وقتها فضيحة أخلاقية تمس ذمة بعض التجار المعينين، وبالتحديد بعض المقاولين المكلفين بالبناء، فقد باعوا ضمانهم ولم يراعوا أصول الصناعة من أجل تحقيق عائد مادي أعلي، وبيع من هذه الصفقات، وبدون اهتمام بالنتائج التي تترتب على غش مواد البناء، وتعرض سكان هذه البنايات للخطر والموت متعمداً أو بغير عمد، مما ينتج عنه خسارة وضرر. لقد تناقلت الصحف فضيحة ابتزاز الافراد عن طريق التهديد.

٥- ابتعد يجتال عن مجال المسرح أكثر من عشر سنوات، قضاها في أمريكا، ثم عاد إلى اسرائيل عام ١٩٦٥ ليكتب مسرحية واحدة باسم «إنها أحدى الليالى فى الشارع الضمني»، وقدمها مسرح حيفا البلدى.

٦- تاملار زوجة عير Tamar Eishet Er وهى مسرحية مأخوذة عن قصة يهوذا ابن يعقوب وجد إحدى القبائل اليهودية، الواردة فى التوراة.

٧- لو كان هناك عدل Im Yesh Tsedek

وهي مسرحية أخذت عن قضية مشهورة قُدمت إلى المحكمة العسكرية.

٨- رجل بلا اسم Adam Bli Shem كتبها عام ١٩٥٢.

٩- Cambises عام ١٩٥٥.

١٠- السبت الأسود Hashabat Hash Chore كتبها عام ١٩٥٩.

١١- ليلة سعيدة في شارع ياروك (أو الحديقة) قدمتها فرقة مسرح حيفا البلدي عام

١٩٦٥، وتحمل في مضمونها تيار خفياً تحتياً من الازدراء والاحتقار والبغض ضد أولئك الذين يصفون حالة يهود الشتات ويجسّدون ازديادهم لهؤلاء المشتتين، وهي النظرة التي كانت سائدة بين العديد من الشباب الاسرائيلي إبان الستينيات.

لاشك أن في أمريكا ذاتها عائلات يهودية تشبه تلك العائلة التي صورها المؤلف، ولكن تعميماته كانت قاسية، والهدف منها أن تكون أكثر تأثيراً، ولكن أيضاً لا تمثل كل العائلات اليهودية الأمريكية.

إنها تصور نوعاً خاصاً من اليهود، إذ كل الشخصيات أحاطت نفسها بقشرة أو مظهر مخادع قصده المؤلف.

تنتقد هذه المسرحية مظاهر عديدة لحياة المجتمع الاسرائيلي، أهمها الاستيعاب، الرمز اليهودي الذي أصبح غنيا ونسي في خضم ذلك ولاء وإخلاصه ليهوديته ولإسرائيل، ويبقى فقط علي ما يناسبه، ويتفق مع مصالحه. إنها تهاجم الثروة والغنى كوسيلة أو غاية نهائية للفرد، بل وتهاجم أيضاً سيطرة وبكتاتورية وقوة المال.

وهي أيضاً تؤكد بوضوح وجهة نظر المؤلف في يهود الولايات المتحدة، ويظهر استيائه من تليفزيوناتهم وشققهم الفاخرة، بل يرفض مقاسمتهم حياتهم اليومية وهو بذلك يؤكد اعتقاده بمسلمة تقول :

إنه ليس من حق أي يهودي أن يعيش بعيداً عن إسرائيل، إذ أن في إسرائيل يكمن الخلاص والنجاة .

بالطبع هذا الشعور تجاه الوطن والدعوة السافرة لكل يهودي ليستوطن إسرائيل دعوة صهيونية لجذب مزيد من يهود العالم لتتوسع إسرائيل، إذ مع كل موجة من موجات الهجرة إلى إسرائيل، تزداد الحاجة إلى مساحات من الأرض لاستيعاب الوافدين، وسيكون ذلك على حساب أرض فلسطين، بل وعلى حساب أرض الجيران، مما تصبح معه المسألة تحقيق الحلم الأزلي لليهودي في دولة تمتد حدودها من النيل إلى الفرات .

(٣) أهارون ميجيد^(٥) Aharon Meged

صحفى وكاتب مقالات ومؤلف مسرحى. ولد فى بولندا عام ١٩٢٠، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٦، وهناك وبعد أن أنهى دراسته، أصبح أحد أعضاء المزرعة الجماعية سدوت يام Kibbutz Sdot - Yam، فى الفترة من ١٩٢٨ وحتى ١٩٥٠. وقد ظل لفترة أكثر من عشر سنوات محررا للقمم الأدبى لـ مجلة ماسا Masah. وفى عام ١٩٥٠ رأس تحرير صحيفة فى الفجر، ثم عمل أيضا ملحقاً ثقافياً لإسرائيل فى لندن.

إن معظم روايات أهارون، وقصصه القصيرة قد طبعت، وقد تناولها النقاد، وألقوا الضوء عليها، وعلى تأثيره الواضح فى كل أعماله بالكاتب كافكا Kafka. ولعل أهم ما يميز أعماله أنها أخذت شكل السير الذاتية^(٦) كما أنها تتحرك من الواقعية إلى السيريالية ثم تعود إلى الواقعية. إن بطله هو الإنسان الطيب الذى يفشل فى الاندماج مع مجتمعه.

أهم أعماله:-

١ - أحب مايك I Li ke Mike ١٩٥١

وهى ملهاة ساخرة تدور حول ادعاء الوطنية، وقد اقتبس المؤلف الاسم واستوحاه من شعار الرئيس ايزنهاور فى الانتخابات الأمريكية I Like Ike وتدور حول تمارا ابنة عائلة Arieli جندت فى الجيش وتعتقد أنها أن ذلك مضیعة للوقت، الأم ترغب فى تزويج ابنتها من مايك، وهو يهودى أمريكى شاب وأبوه صهيونى غنى فى تكساس، ويرى أن تعيش كل الأسرة فى تكساس. فى النهاية تنتصر الأفكار الاستيطانية التى ترفض هذه الحياة الرغدة فى أمريكا وتفضل البقاء مع القلق فى إسرائيل، بل ويبقى مايك فى إسرائيل وينضم إلى إحدى المزارع الجماعية. وبذلك تبقى الفكرة الصهيونية عن الاستيطان والترغيب فيه هى محور معظم الأعمال المسرحية.

٢ - أنا وحدنا Chedva Va Ani ١٩٥٤

وهى مسرحية فكاهية، تصور ما يقع من مفارقات ومأزق لأحد فلاحى المزارع الجماعية الشبان ويدعى شلوميك Shlomik وزوجته حدها Hedva عندما يرحل تاركا الكيوتز تلبية لرغبة زوجته التى ملت الحياة فى هذه المزرعة وترغب العيش فى تل أبيب مع والديها. وهناك يسعى شلوميك جاهداً ليصبح رجل أعمال، أو يكسب قوته وسط هذا العالم المختلف عن المزرعة التى تعود عليها، خاصة وأنه لم يكن يجيد سوى الزراعة، واكتشف أن خبرته الزراعية غير مطلوبة فى المدينة. فى النهاية يقنع زوجته بأن تعود معه إلى المزرعة مرة

أخرى.

٢- ٥٥ - ٥٥ مسرحية فكاهية موسيقية كتبها عام ١٩٥٤، ولات نجاحا هائلا.

٤ - حنا سنش Chana Senesh (٧) ١٩٥٨

إن هذه المسرحية لها أهدافها الموجهة، التي عنى المؤلف بالتركيز عليها، فأعطى مثلا وطنيا ليحتذى، فتاة من فتيات المزارع الجماعية لم تبلغ العشرين بعد، تضحي بنفسها في مهمة رسمية من أجل هدف وطني، إذ أرسلتها السلطات المسنولة إلى وطنها الأول المجر عام ١٩٤٣، حيث الاحتلال النازي هناك وكانت المهمة انتحارية، وأكبر من أن تقوم بها فتاة في مثل سنها، ومع ذلك قبلت حنا المخاطرة، ورحبت بنتائجها. كان على الفتاة العمل على إنقاذ اليهود هناك من الإبادة، وتحريرهم من قبضة الألمان. تنكرت الفتاة في زي ضابط بريطاني، ولكن الألمان كشفوا هويتها، وألقى القبض عليها، وعذبت قبل أن تقدم للمحاكمة، ثم صدر حكم المحكمة بإعدامها.

نفذ حكم الإعدام، وأصبحت حنا رمزا من الرموز الوطنية، ومثالا للاستشهاد من أجل المبدأ.

حرص المؤلف على إبراز مصير حنا القاسي من خلال استعراض قصة حقيقية لتلك الفتاة، وأكد على صلابتها وعنادها. خاصة وأن المؤلف قد عاش عام ١٩٤٢ في نفس المزرعة التي عاشت فيها الفتاة.

٥ - سفر التكوين أو أصل النشوء Breishit .

مثلتها فرقة الهايما عام ١٩٦٢ تعتمد المسرحية على معالجة حديثة لأحد أسفار التوراة، فهي تروي قصة آدم وحواء والشیطان الذي كان سببا في طردهما من الجنة، ويتبع المؤلف حياتهما معا بعد ذلك. وقد جاءت هذه المعالجة وقحة، حيث صور المؤلف الرب كحارس الجنة وكخضم للود، وحية رقطاع وشیطان.

إن هذه المسرحية اعتمدت بشكل هامشي على القصة التوراتية والأخلاقية، وأعتمد المؤلف عند تناوله للفكرة على الأسطورة الشبائنة، فاستمت بوجهة نظره الشخصية والخاصة.

٦- الموسم النشط Ha'Onah Haboeret ١٩٦٧.

وهي مسرحية أخلاقية حديثة تتناول العلاقة الحالية بين إسرائيل وألمانيا بعد نسيان ما جرى من مذابح ضد اليهود على أيدي النازية الألمانية. إنه تسامح ونسيان لأخطاء

الماضي، ووضع للثقة في عدو الأمس وبدء التمتع بما تدره هذه الصداقة من مساعدات وتعويضات عن تلك الفترة. إنها موضوع حديث يقدمه المؤلف من خلال إطار توراتي مأخوذ عن سفر أيوب.

٧ - المحضن على شفا الهاوية Incubatr Al Haselah (١٩٥٠)

٨ - في الطريق إلى إيلات Baderech L'Eilat (١٩٥١)

تدور حبكة المسرحية حول مجموعة من الباحثين عن الماء في المناطق الجافة من صحراء النقب، وهي تعيد للأذهان أسلوب الواقعية الاجتماعية الروسية. كان بطل المسرحية راسكن Raskin، رجلاً متوسط الغرض، وهو من المهاجرين من جيل ما بعد حرب ١٩٤٨، بينما أعضاء المزرعة الجدد كانوا من الشباب الصغار غير المعتادين على العمل الشاق وفي ظل ظروف مثل ظروف الصحراء حيث الشمس وسخونة الرمال، مما جعل اليأس والشك والوحدة تسيطر عليهم إلى الحد الذي يجعلهم يتخلون عن المزرعة أمام هذه الصعاب. وعندما يعثر الرجال على الماء، ينبني الجميع اختلافاتهم، ويتحدون في فرحة غامرة. بالطبع الهدف واضح والرسالة قاطعة الدلالة.

(٤) - أفرايم كيشون Ephraim Kishon

ولد عام ١٩٢٤ وهو من أسرة هاجرت من المجر إلى إسرائيل بعد أن أتم كيشون دراسته لتاريخ الفن في أكاديمية الفنون وجامعة يودابست. قضى فترة الحرب بين معسكرات روسيا والمانيا، ثم هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٤٩، وهناك اكتسب الجنسية الاسرائيلية، وعمل كصحفي وكاتب ملاحٍ مسرحية وكان يكتب يومياً عام ١٩٥٢ عاموداً أنتقادياً ساخراً في جريدة معاريف Ma'ariv. أثنى النقاد على كتبه الأخيرة، وهي إنظر إلى الوراء - مسز لوت - سفينة نوح - الدرجة السياحية - دوار البحر العنيف .

كما كتب قصة فيلم Sallah عام ١٩٦٤ وأخرجه بنفسه.

إلى جانب هذه الكتب، كتب ثمانين مسرحيات فكاهية، عرضت جميعها على المسارح الاسرائيلية، وقد قام بإخراج معظمها، كذلك كتب عدداً من مسرحيات الفصل الواحد والاستكشافات الهزلية والتمثيلات الإذاعية.

أهم أعماله:-

١ - صديقه هذه لجماع Shmo Holech Le Fanav

التي قدمها المسرح القومي الاسرائيلي (هايمما Habimah) عام ١٩٥١ كانت مسرحية

انتقادية، تدور وقائعها حول أصحاب السلطة الإدارية في الحكومة، من أولئك البيروقراطيين الذين يغالون في تطبيق الروتين ويجمدون، كما أنه موظف مرتش، يقبل الهدايا والنقود مقابل ما يؤديه من خدمات للجمهور.

٢ - الأبيض على الأسود Sachor Al Gabei Lavan

قدمها مسرح الهايما عام ١٩٥٦، هي من المسرحيات الانتقادية اللاذعة، فقد اختار المؤلف موضوعاً من الموضوعات الساخنة في إسرائيل، ألا وهو التفرقة في المعاملة بين يهود الشرق السفاريم ويهود الغرب الاشكينازيم، وجعل الموضوع يدور حول صراع بعض الفئران البيضاء وبعض الفئران الرمادية اللون، ورمز للاشكينازيم باللون الأبيض، والسفارديم باللون الرمادي. بل جعل البيض يقطنون الدور الأول، بينما الرماديون يقطنون الدور.

٣ - تصريح زواج Ha' Ketubah

كتبها كيشون عام ١٩٥٨، وعالج فيها بشكل هزلي موضوع تاجر الرصاص وعائلة في تل أبيب وما يدور بينه وبين جيرانه. إذ تقوم المسرحية على فكرة الزواج وما يرتكبه الآباء من حماقات.

٤ - شد الكبس المية يتظلي Totsi Et Hashteker Hamayim Rotchim

وهي من مسرحيات الأخيرة، إذ كتبها عام ١٩٦٥ وقد أطلق عليها البعض اسم بلع السيل الذبي، وأحياناً حانت اللحظة الحاسمة، وهي من المسرحيات الانتقادية التي تدور فكرتها حول الفن الحديث والجهل.

من أهم سمات فكاهات كيشون:

- ١ - التشابك الجيد في المواقف التي تثير الضحك.
- ٢ - يختار نماذج المسرحية وأنماطه من المجتمع، لذا دائماً ما تكون مألوفة للمشاهد الاسرائيلي.

٣ - استخدم الأسلوب الواقعي في الكتابة، إذ صور الحياة اليومية بلغتها العامة.

(٥) ناثان الترمان Nathan Alterman (١٩١٠ - ١٩٧٠)

وهو من أصل بولندي، إذ ولد في مدينة وارسو، ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥. ويعتبر الترمان من كبار كتاب الشعر العبري الحديث إلى جانب كونه مترجماً وكتاباً مسرحياً. عمل أستاذاً للعبرية الحديثة، وقد تمكن في هذا المجال من ابتكار العديد من

الكلمات والصيغ والعبارات الاصطلاحية الجديدة. وهو بهذه الصفة، قد أثر على الشعراء الشباب، مما دعا النقاد إلى تسمية هذه المجموعة بمدرسة الترمان، خاصة وأن لها جرسها وإيقاعاتها المتميزة، وقوافيها المتناغمة. وبعد الترمان أشهر من ألف المنظومات الشعبية التي تعكس المشاعر الساخرة لأبناء اليهود تجاه القضايا السياسية خاصة تلك التي تتعلق بالخلاف بين اليهود وحكومة الانتداب البريطاني حول قضية تهجير اليهود وقتها. كان من دعاة الصهيونية وشاعرها، وكانت بدايته في هذا الاتجاه عام ١٩٢٤، حيث عمل محرراً خاصاً للتعليقات السياسية في صحيفة ها آر تس، ثم انتقل للعمل في جريدة دافار عام ١٩٤٢ وأصبح له عمود ثابت في الجريدة أسماه العمود السابع وكانت مادة هذا العمود تدور حول الصراع بين اليهود والانجليز. وهو مؤمن إلى حد التعصب بفكرة عدم تجزئة أرض إسرائيل.

وفي مجال المسرح ترجم الترمان العديد من المسرحيات القديمة لموايير وشكسبير ولابيتش وغيرهم، وقد تأثرت أعماله بالرمزيين الفرنسيين والروس.

أهم أعماله:

١ - نهر جاليلي Kineret «وهي كلمة تعني الاسم العبري للنهر».

كتب الترمان هذه المسرحية عام ١٩٦١ وهي مسرحية من مسرحيات الحنين إلى الماضي اليهودي، إذ تحكي قصة حياة الرواد الاسرائيليين منذ مطلع القرن العشرين. قدمت المسرحية على مسرح الحجرة Camera وتعتبر هذه المسرحية أول مسرحية عبرية حديثة تكتب بأسلوب الشعر الحديث المقفى، لذا كانت حجر الزاوية في تطور المسرحية الاسرائيلية.

٢ - فندق الأشباح: Pundak Ha' Roochot

كتب الترمان هذه المسرحية لتمثلها فرقة مسرح الغرفة في ديسمبر عام ١٩٦٢، وكانت من أكثر المسرحيات نجاحاً في وقت عرضها في إسرائيل، بسبب ما احتوته المسرحية من غنائية، وقد اعتمد المؤلف على مادة أصلية من المأثورات الشعبية غير المعروفة، كما اتسمت المسرحية أيضاً ببعض التفسيرات والروح التي تنتقل بين عوالم التجريد الفلسفي، وعالم إسرائيل، وهو أمر جديد على المسرحية الاسرائيلية. إذ تعالج أفكاراً متنوعة، مثل غربة الفنان عن الحياة المألوفة، وتشرده، ويحثه عن التوافق، وأساليب متنوعة من الحب. وهي تشبه جزئياً تناول بريخت، من حيث كونها تنتقد المجتمع الحديث الذي حول الفن

إلى سلعة مستهلكة، وحول الفنان أيضا إلى شيء زائف، بينما الفنان نفسه يصور كشعب يحتل فندقا عند مفترق طرق.

إن فصول المسرحية الثلاثة تعبر عن الماضي والحاضر والمستقبل، وتتناول مصير إنسان، وتؤكد على تحكم الوقت في حياة كل الجنس البشرى.

٢ - قضية بيتاجورس Mishpat Pitagoras

من مسرحيات عام ١٩٦٦، وهى صورة لما كان يقع من أحداث سياسية فى اسرائيل وقتها، وحملت العديد من التلميحات والاشارات الموحية. فشلت المسرحية جماهيريا ولكنها تعتبر من المسرحيات ذات القيمة الفنية العالية التى يشار إليها فى تاريخ المسرحية العبرية الحديثة.

مات الترمان عام ١٩٧٠.

٤ - موشى شامير Moshe Shamir (١٩٢١)

ولد عام ١٩٢٠ فى مدينة صفد Zfat شمال فلسطين، وقد اشتهرت هذه المدينة باعتناق الفلسفة القبلانية. ثم استقر فيما بعد تل أبيب. انضم من عام ١٩٤١ وحتى عام ١٩٤٧ إلى منظمة الحارس الفنى (هاشومير هتساعير) ولعب دورا بارزا فى تنظيماتها، ثم التحق بكيبيتس مشمار هاعيق، ثم عمل محررا لأحد أبواب مجلة باما حنية الأسبوعية السرية لمنظمة الهاجاناه العسكرية والتي تحولت إلى المجلة الاسبوعية الرسمية والناطقة باسم الجيش الاسرائيلى. وفى عام ١٩٦٧ أصبح واحداً من زعماء حركة أرض اسرائيل التى تدعو إلى أن حدود الدولة اليهودية تمتد من النيل إلى الفرات، وفى الفترة من ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٧١ رأس إدارة الهجرة التابعة للوكالة اليهودية فى لندن. انضم إلى معسكر اليمين المتطرف، وانتخب عضوا فى الكنيست ممثلا لحزب ليكود. كان شامير قصاصا وروائيا وكاتب مقالات، ومؤلفا مسرحيا يهتم بالمشاكل الاجتماعية والطبقية والمشكلات القومية، لذا انتقد فى بعض أعماله المسرحية الحياة فى المزارع الجماعية، وهو يرى أن البطل الاسرائيلى هو ذلك المولود فى اسرائيل، أى من جيل الصابرا، ويرى فيه ذلك الإنسان الذى يؤمن بأهداف وخطط بولته.

إن بطل مسرحيته «إنه يتمشى فى الجقول» التى كتبها عام ١٩٤٦، أصبح هو الشخصية المحورية فى كل أعماله فيما بعد مثل مسرحية «الكليو متر ٥٦» التى كتبها عام ١٩٤٩، «وواحد صفر لصالحه» التى كتبها عام ١٩٥١.

وتشكل الأعمال التاريخية عنده نقطة تحول رئيسية مع احتفاظه بالسمات الكاملة
للشخصية المحورية رغم وضعه لها في ظروف تاريخية معينة.
أهم أعماله :

١ - إنه يتمشى في العقول :

كانت أولى رواياته التي كتبها عام ١٩٤٦، ثم حولها إلى مسرحية بالاشتراك مع
المخرج جوزيف ميللو Joseph Millo. وكانت أول مسرحية بقلم كاتب من مواطني
اسرائيل، بل وأصبحت هذه المسرحية نقطة تحول في تاريخ المسرح العبري. عرضت هذه
المسرحية في ٢٦ مايو ١٩٤٨ أي بعد أسبوعين من إعلان استقلال اسرائيل. تحكى
المسرحية قصة شاب يدعى يورى Ury، من مواليد إحدى المزارع الجماعية، يبلغ من العمر
عشرين عاماً، عندما يعود إلى المزرعة بعد أن ينهى دراسته في مدرسة الزراعة يعلم
بانفصال والديه وأن أمه تعيش مع رجل آخر غير أبيه، يصاب بحالة من الحزن والقرف،
وتواسية ميكا Mica، إحدى الوافدات الجدد من بولندا. يقع يورى في حب ميكا وتبادل
نفس المشاعر، ويتفقا على الزواج. يقابل يورى صديقه وزميل دراسته جينجى Gingei
وهو ضابط في البلماخ الآن، يدعو هذا الصديق للانضمام إلى هذه الجماعة، يوافق يورى
ويستأذنه في إخطار ميكا، ولكنها تصر على بقاءه. لم يفهم يورى سر اصرار ميكا على
بقاءه، كانت تود إخطاره بأنها حامل.

في المعسكر، وصلت الأنباء عن وصول بعض المهجرين الذين يتسللون خلسة إلى
فلسطين، وأن الجيش الانجليزي نصب لهم كمينا للقبض عليهم، أصدرت القيادة في
البلماخ أمراً بنسف الجسر الذي تمر عليه القوات الانجليزية. ويختار القائد أحد الرجال،
ولكن يتصدى يورى للمهمة بدلاً من الرجل، ويقوم بالمهمة ويستشهد ويموت. يصل خبر
موته إلى المزرعة فتحاول ميكا الانتحار ولكن حكاء المزرعة ينصحونها بالاحتفاظ بحياتها
من أجل الطفل الذي هو ابن البطل الاسرائيلي والذي سيكون أحد رعايا الدولة المستقلة.
إن المسرحية تجسيد لشخصية الصابرا Sabra الجيل الذي ولد وتربى في المزارع
الجماعية ؛ الجيل الذي اتسم بوجهة نظر خاصة جداً، وبطريقة مغايرة للحياة، والسلوك
والأهداف بل وحتى في المظهر. لذا وجد الشباب نفسة لأول مرة في صورة يورى، كما
وجد الشيوخ أبنائهم وبناتهم على المسرح بصورة ساعدتهم على فهم اتجاهاتهم وأفكارهم.
حققت هذه المسرحية نوعاً من الفهم بين الأجيال، إذ أن الفجوة بين الجيلين كانت

ضمن المشاكل الحادة فى الدولة الوليدة.

٢ - الكيلو متر ٥٦ 56 Kilometer (١٩٤٩) قدمتها فرقة أوردت المسرحية.

٣ - بيت أو منزل هليل Beit Hillel (١٩٥٠) ومثلتها فرقة الهايما . أهم ما يميز هذه المسرحية، أنها قليلة الشخصيات وتعرض لمشاكل الحياة وضغوطها فى المزارع الجماعية، تعكس شعور مستوطنينها وما يعانونه من وطأة.

تعالج المسرحية قصة رائد من الرواد الأول يدعى هاليلى على خلاف مع الشاب راڤى الذى يحب أبنته، راڤى هذا واحد من أبناء المزرعة الجماعية، وقد شارك فى الحرب، ولما هدأت الأمور أراد أن يختار طريقا لمستقبله الشخصى فترك المزرعة والتحق بالجامعة. إلى جانب الصراع الشخصى، هناك صراع المبادئ مع المزرعة. كان الوقت وقت حصاد المحصول، وليس فى المزرعة أىدى عاملة كافية للقيام بهذه المهمة مما فرض على المسئولين عن المزرعة، استئجار بعض المهاجرين الجدد من معسكرات الإيواء القريبة منهم. وعارض هذا القرار قدامى المستوطنين بقيادة هاليلى، مطمئن أن هذا الاجراء فيه انتهاك لمبادئ المزرعة وتقاليدها، رافضين استئجار أى غريباء عن المزرعة لحصاد محصولها حتى لو أدى عدم جنيته إلى تلفه وقساده. حل هذا الصراع حلا وسطا بحيث لا تتم مخالفة تقاليد المزرعة، كما أن الصراع الشخصى انتهى أيضا بانتصار الأفكار والمثل العليا، أقنع هاليلى غريمه راڤى بأن من كرس جهده لخدمة الوطن، لا يحق له أن يقلع عن ذلك من أجل رغبة طارئة ، وهدف خاص. ويقرر الثلاثة، هاليلى وابنته نعو مى Naomi وراڤى الذهاب إلى معسكرات إيواء المهاجرين الجدد.. ليهينوا من يرغب منهم الانضمام للمزارع الجماعية.

٤ - نهاية العالم Sof H'a Olam (١٩٥٤) وقد مثلتها فرقة أو هيل.

وهى مسرحية فكاهية تصور حياة المستوطنين الجدد.

٥ - ليلة عاصفة Leil Soofo (١٩٥٤) •

٦ - معركة أطفال القجر أو حرب أبناء النور Milchemet Bnei Ha Noor (١٩٥٦) •

وهى خاتمه لأشهر رواياته «ملك من لحم ودم» التى كتبها عام ١٩٥٤. استلهم شامير موضوع مسرحيته من ذلك النقاش الدائر بين حزب عمال أرض اسرائيل (سبابى) وحزب العمال الموحد (مابام) حول نظرة كل منهما لأسلوب الحركة الاشتراكية الصهيونية، وقد جعل إطار المسرحية أيام فترة الهيكل الثانى وقت أن تمرد الفرنسيون ضد بنائى حاكم يهودا بسبب تأييدهم التمسك بالتوراة الشقوية، بعكس الصدوقيين الذين يعارضون هذا

الرأى.

إن المسرحية تحمل فى طياتها أثر الصراع بين اليمين واليسار الذى ساد اسرائيل فى الخمسينيات، كما أنها تؤيد النضال من أجل العدالة والقيم، وتنادى بالإنسانية العالمية، والقومية اليهودية، وتعارض الحرب.

٧- شكرا على ذلك Gamzo LToua (١٩٥٨) *

٨- قصص ليدا Agpda Lood (١٩٥٨) *

وهى إعداد عن بعض القصص عن الحياة فى ليدا، وهو مكان له تاريخه القديم، ومركز من مراكز دراسة الآثار اليهودية، يصف فيها المؤلف الحياة الريفية والفراغ الذى يحيط بالناس هناك. المسرحية من ثلاثة مشاهد تمثيلية لا ارتباط بينها وهى :

١- مشهد المناوشة الشعرية بين جندى وفنائه.

٢- مشهد عن قصة عامل عجوز من عمال السكة الحديد.

٣- مشهد يعبر عن قصة شيخ عريى يعود إلى منزله القديم.

كان موضوع المسرحية بسيطاً ولكنه يحقق الهدف الذى تسعى الصهيونية وقتها إلى تحقيقه، ألا وهو نشر اللغة العبرية فى كل مجالات الحياة فى اسرائيل، لذا لم يعن المؤلفون بالفن قدر عنايتهم بتحقيق هذا المطلب بأى شكل من أشكال الرواية.

٩- منزل فى حالة جيدة Bayit Pmatsav Tov (١٩٦١)

قدمت فرقة Zavit^(٨) هذه المسرحية عام ١٩٦١، وقد اتسم الوضع فيها بأشياء مألوفة، إذ تدور أحداثها فى منزل من منازل مدينة تل أبيب، حيث يقطن فى إحدى شققه زوجان شابان من الجيل المعاصر.

الزوجة Ruth فتاة جميلة ولكنها وقحة، قطة السلوك، مدللة انانية، محبة لذاتها، قليلة الصيلة، تقضى أوقات فراغها الطويلة فى الانشغال بأمور تافهة. أما زوجها Dov فهو لا يقل عنها ضحالة وخصه، يخفى طموحاته بأقوال متناقضة مع سلوكه، إذ هو يدعى المثالية ويتحدث عن الأمانة وهو أبعد ما يكون عنهما. أنه يشبه زوجته، فقد تأقلم على تقبل الطول الوسط من أجل الحفاظ على وضعه المتميز.

هذه المسرحية تعالج فقدان المثاليات وانتفاء القيم، ولعل من أهم ما يميزها تلك الحقيقة التى تثير السخرية، إذ جعل الموظف بطل المسرحية نوف ضابطاً من ضباط الجيش. إذن هى مسرحية تستعرض ما يقع من مشاكل فى حياة أسرة معاصرة.

١٠- الوارث : Hayoresh

كتبها شامير عام ١٩٦٣ لتمثلها فرقة مسرح حيفا ~~المعبر~~، وعقد بدايتها في ديسمبر ١٩٦٣ وهي تثير عاصفة من النقد، بل واعترض عليها الجمهور، وأدانوا مؤلفها لاختياره موضوعا يعالج مأساة المحرقة النازية والتعويضات الألمانية التي قدمتها الحكومة عن كل ما ارتكبتته النازية في حق اليهود. بل وقد استنكرت الجماهير والنقاد إثارة مثل هذا الموضوع على المسرح الاسرائيلي.

ويمكن أن نتبع بعض أقوال النقاد لنعرف لأي مدى كان وقع هذه المأساة على كل من شاهدها، وإجماليا وصف النقاد المؤلف بأنه قليل الذوق، وعديم الإحساس، خالٍ من الشعور لتناوله هذا الموضوع بالذات.

إن البطل في هذه المسرحية واحد من جيل الصابرا الذين حاولوا الاستفادة من لقب الأسرة (كوهين) بلا وجه حق، كل ذلك من أجل الحصول على التعويضات التي تستحق عن أحد أفراد الأسرة يدعى وفجانج كوهين قتله الألمان أيام المحرقة، واستولوا على ثروته الطائلة.

وبين عشية وضحاها يصبح البطل من الأغنياء، وتهبط عليه قيمة التعويضات كثرة اطاحت بعقل الوارث كوهين، وزعزت كيانه الاجتماعي، وانتقل من طائفة المعدمين إلى طبقة الموسرين، وكان رد الفعل عنيفا.

كانت البداية كذبة، إذ انتحل كوهين شخصية القريب، مما أوقعه في العديد من التعقيدات والمنازق التي كان من نتائجها أن فقد البصيرة والإدراك عن كنيته وكانت النهاية صرخة مدوية بحثا عن كنيته، فظل يصرخ بأعلى صوته «إنني لست وولف كوهين».

١١ - الليلة سوف أكون لرجل

وهي رؤية حديثة لإحدى بطلات قصص التوراة روث قدمت عام ١٩٦٣.

١٢ - من أساطير القد.

١٣ - هذا أيضا في الصالح: مسرحية تعالج الجدل والمناقشة بين عائلتين مهاجرتين في

إحدى القرى، الأولى هاجرت من شمال افريقيا، بينما الأخرى من رومانيا. وتطور الأحداث بين العائلتين حول ما يمكن أن نشبههه بأحداث ومواقف مسرحية روميو وجوليت.

قدمتها فرقة الخيمة (أوهيل) عام ١٩٥٧.

١٤ - الحدود.. وفيها تناول المؤلف ظروف المجتمع الاسرائيلي خلال الستينيات.

١٥ - مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد مثل ضوء الصباح، مكبر الصوت... الخ.

(٧) هانوخ بارتوف Hanoach Bartov

من أدباء العبرية، ولد عام ١٩٢٦ فى مزرعة بتاح تكفاه. التحق بالجامعة ليدرس علم الاجتماع والتاريخ ، وكفخره من الكتاب الجدد، شارك فى حرب فلسطين ١٩٤٨. ومن أهم أعماله:

١ - لكل واحد سنة أجندة Shesh Knafaim Laechad ١٩٥٥.

وهى مسرحية معدة عن إحدى قصص بارتوف التى تحمل ذات الاسم، وهى تعالج مشاكل مجموعة من المهاجرين الجدد متعددى الأصل فى أحد الأحياء العربية المهجورة فى القدس. بالطبع هذه المجموعة الواقعة غريبة عن المنطقة، وقد وصلوا لتوهم بعد أن هربوا من مذابح النازية، وهم يمنون النفس بمجتمع آمن يعيشون فيه، ويجنون فيه أيضا كل ما يتوقون إليه، أو بمعنى أصح يودون مجتمعا مشابها لمجتمعهم الذى هجروه مضطرين. إنهم يواجهون العديد من المصاعب ، تبدأ أولى هذه المصاعب بتعلم اللغة العبرية، ثم المشكلة الأصعب، وهى التأقلم مع نمط وأسلوب الحياة فى دولة كإسرائيل. ومن بين المشاكل أيضا، أنهم يحملون معهم ماضيتهم بكل ما حواه من قصص الاضطهاد والمضايقات، وحلمهم المتمثل فى الخلاص من ذلك الماضى المؤلم. وفوق هذه المشاكل هناك مشكلة أكبر تفوق ما عانوه، أنهم لم يشاركوا فى حرب الاستقلال، ومعنى ذلك التغلب على العديد من المصاعب حتى يصبحوا إسرائيليين حقيقيين يقول بارتوف فى مقدمة مسرحيته: «عندما حاولت الكتابة عن هؤلاء المهاجرين، اكتشفت أنني لا أرى قصة حياتهم، بل قصة حياتى أيضا، أنا شخصا، وبالرغم من كونى من جيل الصابرا، فأنا لست غريبا عنهم، ولا بعيدا عن مشاكلهم، لقد كنت مثلهم فى صغرى، إذا كنت أبنا لأحد الأسر المهاجرة إلى إسرائيل.

«إننى أصور إسرائيل الأخرى، أو الوجه الآخر لإسرائيل، وقد قصدت من ذلك، تأكيد معنى عام، أننا كلنا سواء، كلنا بشر وأمميون. لقد وجدت نفسى أريد أن أصف أناسا وجدوا أنفسهم فجأة وسط مجموعة غريبة عنهم، وفى مكان مهجور، غير أهل بالسكان، وهم فيه بلا جذور، أردت أن أؤكد أن الجميع فى وطنهم، وأنهم ليسوا غرباء عنه ولا عن كل سكانه، إنهم مرة أخرى يوحّدون المجتمع اليهودى ويتوحدون معه».

لقد استعار المؤلف اسم المسرحية من سفر أشعيا^(٩) Isaiah حيث وصفت الملائكة

بأنها مخلوقات لها ستة أجنحة. إن بارتوف قد قصد من هذه التسمية أن لكل واحد من البشر زوجاً من الأجنحة ليخفى وجهه وزوجاً آخر ليخفى بها سيقانه، أما الزوج الباقي فيستخدمه الإنسان للإبتعاد بهما والترفع عن الأناثية الدنيوية. إن المسرحية تؤكد على فكرة أن الاتحاد والتوحد والإخاء أمور ضرورية من أجل التغلب على الشدائد والعقبات، بل هي من المسائل الهامة في عملية الاستيعاب وامتصاص الوافدين ودمج العناصر المختلفة التي يتكون منها هذا الخليط.

وعليهم أن يحققوا الأمان بأنفسهم وأن يؤقلموا أنفسهم، ويتحلوا بالقناعة والرضا، وينسون ماضيهم وأصولهم المتعددة ليتحدوا معا في قالب جديد، ويتصرفوا بلا أنانية، وكمجتمع واحد طبقاً لمفاهيم الصهيونية. وعلى ذلك فهي رسالة محددة تحمل في طياتها الأمل للمهاجرين وتتحدى بالحب بين الجميع.

٢ - عد إلى الوطن فونتانان قممتها فرقة Zuta ١٩٦٢

وهي مسرحية فكاهية لاقت نجاحاً طلياً كبيراً وهي تصف عالم الدبلوماسية العالمية في نيويورك مع التأكيد على الخدمات الدبلوماسية التي تقوم بها بعثة إسرائيل. تدور الأحداث حول عجوز من المستوطنين بمستعمرة كفر شاول Kfar Shaul، يسافر إلى نيويورك كي يغري ابنه الذي يعمل في حقل الدبلوماسية وعائلته، بالعودة إلى الموشاف الذي ينتمون إليه. يجد هذا الأب أنه في كل مرة يحزم فيها ابنه أمتعته وينوي العودة إلى إسرائيل، يحدث شيء ما فجأة يلغى هذه الرحلة ويمنعه مع السفر ويبقى وسط أسرته الأمريكية.

٨ - بنزايون تومير Ben Zion Tomer

عضو جماعة أطفال طهران، وهم الأطفال اليهود الذين نقلوا من أوروبا إلى إيران، ومن هناك إلى فلسطين. ولد في بولندا عام ١٩٢٨؛ عمل ملحقاً ثقافياً لإسرائيل في أوروبا ثم انتخب رئيساً لاتحاد كتاب إسرائيل.

أهم أعماله :

١ - أبناء الظل أو الأشباح: Haldei Hatzel (١٩٦٢)

هذه المسرحية من مسرحيات السير الذاتية، وهي تعالج قصة أولئك الأطفال الذين جاؤا بهم من بولندا، ليستوطنوا إسرائيل، ومع ذلك ظل شبح المذابح النازية يطاردهم في كل لحظة، بينما هم عبثاً يحاولون نسيان ذكرى هذه الأيام.

إن المشرحية بتسميتها تعنى أولئك المهاجرين الذين عانوا فى الشتات وكانت إسرائيل بالنسبة لهم ملاذا للاستيطان والاستقرار، جاءوا ليتوحدوا مع جموع اليهود فى إسرائيل. ورغم نجاحهم فى التأقلم، إلا أن وجدانهم يمتلىء بصورة حية من الماضى، وأصبح هو المتحكم والمسيطر على تصرفاتهم وسلوكياتهم.

إن المؤلف فى هذا النص يحاول أيقاظ بعض الأحداث الهامة فى تاريخ اليهود، كما وكز أيضا على أهم قضايا المجتمع وهى الصراع المستمر لشباب إسرائيل الصغير والوافدين من الشباب الذين يحاولون أن يكونوا من جيل الصابرا، ولذلك يمكن اعتبارها مسرحية تتناول عقدة الذنب التى تلازم تاريخ هذا الشعب. ويلاحظ أن المؤلف تومير قد استفاد وبذكاء شديد من بعض أفكار شكسبير خاصة مسرحية هاملت:

- أ - مفهوم الضمير وما يعليه العقل.
 - ب - قيمة الوجود الإنسانى بلا شرف ولا احترام.
 - ج - طبيعة الثأر والانتقام.
 - د - اتخاذ الجنون كوسيلة للهروب، أو على الأقل كقناع للاختباء وراءه.
 - هـ - استخدام أسلوب المسرح داخل المسرح.
 - ز - العجز عن الفهم وعدم القدرة على اتخاذ قرار إيجابى حاسم.
- والمسرحية بذلك، عبارة عن محاولة لكشف العديد من مظاهر عقدة الذنب، وهى فكرة سادت معظم الأدب الإسرائيلى.

٢ - الرفاق يتحشون عن جيمى (حفرىم مسيرىم على جيمى)

تركز على الأعمال البطولية لجيمى ورفاقه خلال المعارك.

٩ - يهودا أميخاى (اميخاى) Yehuda Amichai

روائى وشاعر إسرائيلى ولد فى ألمانيا عام ١٩٢٤، ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٣٦، والتحق بالفيلق اليهودى خلال الحرب العالمية الثانية.

نشر أشعاره مع نهلية الأربينغلت وبعد هذه الأشعار مدرسة جديدة فى الشعر الاسرائيلى الحديث، وهى تعكس التغييرات الحادة التى حدثت فى اللغة العبرية خلال عام ١٩٤٨.

أهم أعماله :

- رحلة إلى نينيفا أو نينوى Masa Le Nineveh ١٩٦٤.

وفى مسرحيته رحلة إلى نينيفا التى قدمتها فرقة الهايما عام ١٩٦٤، نجد أن المسرحية التوراتية قد فقدت سمعتها هذه وإن بقيت دليلا على مدى ما لهذه النوعية من تأثير على كتاب المسرح ومشاهديه. لذا نجد عميخاى لازال يحتفظ بالفكرة التوراتية وليس يبتئها فقط، وهو فى ذلك يختلف عن تناول ألونى للأفكار التوراتية فى مسرحيته الملك أقسى الجميع، أو تناول مجيد لفكرة أصل الأشياء.

إن يونان عميخاى، مثل جدوده وأسلافه التوراتيين، يحاول دائما الهرب من المهمة المكلف بها. وقد وجد مهريه فى حوت ضخم. حيث شعر بأن المنزل والعزلة والسلام.

إذن هى مسرحية رمزية توراتية - صيغت شعراً، وهى تروى عن الرسول Gonah يونان أو يونس، الذى أمره الرب بالتحشير بهلاك نينيفا. إنها مسرحية أخلاقية فلسفية تلفت الانتباه للتوازن بين محاولة يونان لتهريب الإله وأفراد الطبقة الوسطى فى إسرائيل الذين يحاولون تجنب واجباتهم القومية، ومسئولياتهم الوطنية.

١٠- حاييم هزاز Hayim Hazaz (١٠) ١٨٩٨ - ١٩٧٣.

ولد فى مدينة كييف فى أوكرانيا، فى روسيا عام ١٨٩٨، وتلقى تعليمه التقليدى والعلمانى حيث درس الأدب العبرى والروسى مع بداية حياته الأدبية كتب روايات هاجم فيها الثورة الروسية، كما عمل صحافياً فى إحدى الجرائد اليومية للعبرية.

فى عام ١٩٢٢ هاجر إلى أوروبا واستقر لمدة تسع سنوات فى باريس وبرلين. وفى عام ١٩٣٠ هاجر إلى فلسطين ليستقر فى مدينة القدس. خلال وجوده فى فلسطين كتب مجموعة من الروايات التى وصف فيها حياة يهود اليمن بدقة متناهية برغم أنه لم يسافر إلى اليمن مطلقاً. أيضاً كتب بعض المسرحيات عن الخلاص المسيحى مثل «نهاية الأيام»، «روحى محطمة»، «أحجار فائدة»، «فى طريق ذات اتجاه واحد»، «إنسان من إسرائيل»، «السائح الكبير»، «رياح مدمرة».

طرق هزاز مجال القصة القصيرة التى تعكس التوتر والقلق الناجم عن خوفه من انهيار القيم اليهودية.

ومن أشهر أعماله «الموعظة» حيث حاول فيها التأكيد على أن التاريخ تخلقه الشعوب غير اليهودية أكثر مما يخلقه اليهود، وحث قادة اليهود على خلق نمط يهودى جديد يختلف عن النمط اليهودى فى الجيتو.

إن أعماله تتميز بكونها أعمالاً جغرافية الهوية، إذ تناولت مساحة تمتد من شمال روسيا وحتى جنوب اليمن، ومن ألمانيا حتى فلسطين. كما أنها تتسم بالتاريخية، إذ تمتد من عصر العهد القديم حتى الحياة المعاصرة في إسرائيل. أما لغته فقد تفاوتت وتعددت بين لغة العهد القديم والتلمود وبين لغة شرق أوروبا واليمن وفلسطين. اختير هزاز رئيساً لجمعية الصداقة الأفريقية الإسرائيلية، وظل يشغل هذا المنصب من عام ١٩٦٥ وحتى عام ١٩٦٩، ثم انضم إلى حركة أرض إسرائيل، إذ كان من المؤيدين لضم المناطق العربية المحتلة والتوسع على حساب جيران إسرائيل. مات عام ١٩٧٣.

أهم أعماله :

١ - في نهاية الأيام ١٩٥٠ Bektz Hayamim

وهي مسرحية شعري تاريخية باللغة العبرية، تعالج تأثير حركة الـ Massianic الماشيحانية^(١) على يهود القرن السابع عشر في أوروبا. فالموضوع الأساسي في هذه المسرحية، يصور فترة ما قبل مجيء المسيح المخلص، وقبل أن يتحقق الخلاص. إنه موضوع يهتم بتجسيد التاريخ اليهودي، وتصوير ما لاقاه يهود الشتات.

إن هذا الموضوع وهو يتعرض لمناقشة آراء شبتاي تسفى، الذي نادى بظهور المسيح المنتظر، موضوع أثير لدى الكتاب اليهود. إذ تناوله أكثر من مؤلف. نجح هزاز في أن يجعل منه مسرحية سياسية بالدرجة الأولى، وأشار فيها إلى معنى واضح، ورأى قاطع يتمثل في أن الخلاص لن يكون إلا بقيام ثورة قومية يهودية، وأن الرضى بهذا الشتات، ما هو إلا عمل من أعمال مقاومة هذه الثورة، بل وضدها.

إن المسرحية بذلك تمس بقوة عصباً يهودياً عارياً، وقضية استيطانية ملحة، وتعتبر من الرسائل الهامة إلى أولئك الذين يعانون ويتربدون في الخلاص من معاناتهم.

إنها دعوة صريحة ومحددة لهؤلاء المتردبين، تركز على أن خلاصهم في وجودهم في وطن واحد، وأن كل يهودي خارج هذا الوطن، مصيره الإبادة والهلاك.

وبالطبع، كانت هذه الدعوة وهذا النداء عام ١٩٥٠ وكان قد مضى على إعلان دولة إسرائيل عامان فقط، حيث لم تكن جموع اليهود مهية نفسياً ولا عاطفياً ولا عملياً للهجرة بشكل جماعي، أي حسب ما ورد في المسرحية، رفض الشتات، أي التخلي عما في يد اليهود فعلاً من وطن بديل للقلق والتوجس والتوتر والترقيب، وطن يفتقد الأمان رغم كل التدابير والاحتياطات.

(١١) نسيم ألوني (Nissim Aloni) (١٩٢٦)

من مواليد بلغاريا عام ١٩٢٦، ثم رحلَ أسرته إلى إسرائيل، فترقى في تل أبيب ودرس في الجامعة العبرية. كاتب مسرحي، مارس كتابة القصة القصيرة والترجمة، نال شهرة واسعة في إسرائيل، وهو من مؤسسي فرقة مسرح الفصول Onot، إذ شاركته في ذلك مجموعة من الممثلين هما يوسى بناي Yossi Banai وأفنيير هيزكياهو Avner His-kiyahu، والفنان التشكيلي جوسيل بيرجنيتر Josel Bergner وظل راعيا لهذه الفرقة حتى عام ١٩٦٦.

بدأ ألوني حياته الأدبية ككاتب قصة قصيرة، وسرعان ما جذب أنظار النقاد إلى أعماله، فأنسبوا استقباله. بعد فترة هجر ألوني عالم القصة القصيرة، ليتحول إلى الكتابة المسرحية، بل وكرس كل وقته وجهده لهذا الميدان الجديد. أخرج معظم مسرحياته، وكان ذلك سببا في أن يسافر إلى باريس ليدرس فنون الإخراج على يدى أستاذه Jean-Marie Serreau وعاد إلى إسرائيل عام ١٩٦٢ ويعتبر ألوني أول كاتب إسرائيلي تحظى أعماله بأعتراف دولي. ويرى البعض أنه متأثر ببريخت.

أهم أعماله :

١ - الملك أقسى الجميع : Achzar Mi 'Kol Ha' meleck

هذه المسرحية قدمت عام ١٩٥٢ على مسرح فرقة الهايما وحرص مؤلفها على تقديم نفسه للمجتمع الإسرائيلي ككاتب شاب وواعد وقتها. ويرى رجال المسرح العبري أن مؤلف هو أول كاتب دراما إسرائيلي يستحق الشهرة العالمية، وتعتبر مسرحيته هذه حجر الزاوية في المسرح العبري الحديث، بسبب احتوائها على العناصر الدرامية والفكرية التي تعكس بقوة مقدرة الكاتب إذا ما قورن بأقرانه خاصة في مرحلة قيام الدولة الرسمية لليهود. لقد اختار ألوني فكرة قوية ورمزا واضحا كي يعبر عنه، إلا وهي الإنسان كحيوان سياسي ومعاناته من مختلف القوى، وقد اختار الملك أيضا ليكون رمزا لفكرته كما فعل في باقي مسرحياته.

ومن المشاكل التي عرضها في مسرحية الملك أقسى الجميع، مشكلة أساسية هي حياة أمة صغيرة مضغوطة بين قوتين كبيرتين: سوريا ومصر، وتتمزق بين خيارين: السيادة والتفوق الديني وبين الرغبة في حياة مدنية، بين ما هو معروف عنها كرسول للرب وبين رؤيتها نفسها باعتبارها ابنا من أبناء العائلة الكونية.

ومن أجل الأفكار السيامية الرمزية، أخذ ألوني قصة رحبعام ابن سليمان ملك إسرائيل، ويربعام ابن نباط المشرف عند سليمان. ويعد أن جلب على نفسه شك الملك في دوره كقائد للجماهير نفى يربعام إلى مصر وقضى في منفاه هذا عشر سنوات. ولكن استدعته القبائل الشمالية بسبب رفضهم لرحبعام أفسى الجميع، كي يقبل الشروط الدستورية المقدمة منهم في حالة موافقته.

إن الثورة التي قادها يربعام كانت محتومة ففي البداية بدت الحرب الأهلية وكنائها نشأت من أجل الجنوب ولكن قوة يهودا Judah كانت دائما محل اختبار من الغزو المصري. انقسمت الأمة إلى دولتين مستقلتين إحداهما يحكمها يهودا والثانية إسرائيل. على هذا الأساس حمل ألوني مسرحيته بأفكار حاول فيها أن يوضح العبث الذي لا جدوى وراءه من هذه الثورة والتظاهر الكاذب بالمثل الديمقراطية، وفساد الحكام.

إن المصير الذي تكشف عنه هذه المسرحية بوضوح هو:

١ - بشاعة الشوفيني ذلك المتعصب المغالي في تعصبه.

٢ - التعصب الديني.

إن هذه العناصر المختلفة في المسرحية تجسدها شخصيات مألوفة في مثل هذه المسرحيات التوراتية الأولى، ولكن مع اختلاف واحد واضح هو أن شخصية المؤلف المسرحي في هذه المسرحية تبدو صفات مزعومة.

كان لدى زيرواه أم يربعام خطة ومؤامرة أو مكيدة منذ فترة لتحويل ابنها يربعام إلى آلة واداة للثورة ولما تردد حول احتقارها له قائلة: لقد أخطأت إذ أننى لم أملاً قلب وفؤاد ابني بالكراهية والحقد، وفي النهاية تصبح ضحية.

إن ولداها تحت ضغط التغيير المفاجيء لهدفه، ويا للسخرية، يصبح السبب في موتها. ويبدأ من أن يستقبل تحول عواطفه وقرارة ليفعل بدقة ما قد شجعته يوماً لفعله، فهي تلومه وتستتهجن فعله وتنتعه بأحط الألفاظ، وليس ذلك بسبب أنها ستكون الضحية، بل لأن يربعام قد خالف معلمها وناصرها يحيى الرسول.

إن غضبها الحاد دل على تحولها الواضح نحو المثالية السياسية والدينية كأداة ليس إلا للطموحات التي تتعلق بالحكم.

إن شخصية زيرواه هي شخصية الأم التقليدية التي تستخدم ابنها كأداة للانتقام ولتحقيق طموحاتها، وكما رسمها ألوني يمكن أن نقول إنها أم توليفة من إلكترا وليدى

ماكبت فى ميولهما الاستحواذية والتسلطية. .

إن فى صورتها مبالغة بعض الشيء، وهى متبجحة، وفى لحظات أخرى تبدو حقودة ومأكرة وخبيثة، إنها امرأة عجوز غضبية، لا تتمتع بأية مشاعر إنسانية وأن ديانتها الإلزامية مجرد حماسة، ما تزال لا يعرف الحب قلبها، وهى تمقت معك أكثر من الآخرين لأنه يمثل العنوة زيرواء العاجزة عن معرفة الحياة والحب والجمال والعاطفة، وأيضاً بسبب أن المرأة الشابة قد كانت يوماً خليلية ليربعام. وقد احبها وحوات حبه من أمه لها.

إن رجبعام مثل يربعام شخصية معقدة يمثل الملكية، برغم أنه يظهر فى المسرحية مجرد رمز، لكن فى النهاية شخصية مفهومة، وأكثر الشخصيات أصالة.

لقد أفشى سرا كان يكتمه، وهو أنه فى شبابه قد عانى من الخنزى والاذلال، وسخروا منه لأنه ولد سجين غيبى، بل وبنوه كعبيط أبله، ثم فيما بعد كان سكيراً ومحباً للذة والمتع. لقد نشأ وهو يخفى أنه فطرى الإدراك الحسى، جاد، مأكر وخبيث، وحاد الذكاء. وهو يستبقى هذه الصفات لنفسه ولاستخدامها عند اللزوم. لقد أصبح الملك، وهو الاستبدادى ومتحجر القلب، القاسى، سريع الفهم، بعيد النظر، مستعد لتسديد ضرباته لأى إنسان يحاول إحياء هذا العار الماضى. إن قسوته تتبع من استيائه وكراهيته الجياشة وإنه يلجأ إليها عندما تستدعى الضرورة ذلك. إنه يستخدم القوة للحصول على حقه وما ليس بحقه فينقلب من ضعيف لا حول له ولا قوة إلى قوى بلا حدود لقوته، ويعتبر مشهد الحب من أقوى مشاهد المسرحية، إذ يستعرض فيه نفسه كإنسان وحيد يستعطف ويستجدى الحب.

وتعد هذه المسرحية من اللبانات الأولى للمسرحية الإسرائيلية. تدور أحداثها فى الفترة التى تلت وفاة الملك سليمان. البطل فيها هو يربعام بن نباط، الذى جعلته التوراة شريفاً، ووصفته بأنه الرجل الذى يخطئ ويتسبب فى جعل الآخرين يخطئون. ولكن يخالف ألونى التوراة، إذ جعل من شخصية يربعام شخصية إيجابية، واثقاً من نفسه، رجل دولة محباً للسلام، يعمل على الرقى الاجتماعى لشعبه، إنه رجل الشعب الذى يقود ثورة ضد الملك رجبعام الطاغية الذى فرض الضرائب الجائرة على الشعب وأذل العاملين.

إن يربعام الذى قضى سنوات فى مصر، كان شخصاً رفيع الثقافة، محنكاً، على دراية بشئون الدولة، وكان هدفه الأساسى، توسيع أفق الشعب، لذلك فقد حارب أصحاب النظرة الضيقة للقومية، والمتزمطين المحافظين على التقاليد الدينية، وأبان ما تسببه الحروب من كوارث وخراب وإراقة دماء.

ينتصر يربعام ويهزم رحبعام ويصبح ملكا على إسرائيل، إن التوازي بين القصة التوراتية والقصة المسرحية التي صاغها ألوني واضح، فالمملكة في كلتا القصتين هي إسرائيل، وأنها في عزلة، يحيطها الأعداء من كل جانب. إذن هدف المسرحية واضح، الدعوة إلى القومية الإسرائيلية وتعضيدها، بتخاطب الشباب من شعب الدولة للعمل على تأييد هذه الروح، والوعي بمجد الأجداد، والتأكيد على ثقافة وتراث الأهل والوقوف إلى جانب مصالح الشعب، ووسط ذلك يقترح عليهم إذا كانوا قد تعبوا من الحرب فلينادوا بالسلام الأمن للغد، وقد حرص المؤلف على إيراد ذلك المعنى بشكل دائم ككلازمة واحدة في المسرحية تتكرر دائما، «أعطى السلام الأمن، أعطى الخبز، أعطى السعادة والبهجة أيها الملك».

٢ - ملايس الملك Bigdei Ha' Melech (١٩٦١)

هذه المسرحية تعالج قصة رجل أمين، يرى فساد وغبن أولئك الموجودين على رأس السلطة ولم يخشهم وتمسك بهم وأبى وجهة نظره. ولكنه في النهاية، قبل الطول الوسطى وأصبح الحاكم نفسه.

٣ - الأميرة الأمريكية Hansicha Ha' Amerikait

اقتبس ألوني فكرتها أيضا من قصص هايز كريستيان اندرسون وقد كتبها عام ١٩٦٢ لتمثيلها فرقة مسرح الفصول عام ١٩٦٢.

وهي رؤية مسرحية جديدة صنفها النقاد على أنها من مسرحيات اللامعقول، وقد كتبها المؤلف لتمثيلها شخصيتان على المسرح، أما باقي أدوار المسرحية فإن المشاهد يسمعا عبر مكبرات الصوت، وهو أسلوب جديد اتخذته المؤلف كي يحقق التواصل بين الشخصيات، والتسلسل للأحداث.

إن معظم أفكار المسرحية الرئيسية قد تناولها ألوني في مسرحياته وأعماله السابقة، وهي تدور حول ملك يدعى يوفناكيوس، نفى لمدة خمسة وعشرين عاما في أمريكا الجنوبية. ولكي يواجه أعباء الحياة، أخذ يعطى درسا في اللغة الفرنسية ليحصل على ما يعينه على المعيشة. إنه يعيش في منفاه ويحلم بالعودة إلى الماضي، إلى مملكته. لهذا الملك أبى يدعى فيرديناند، وهو ولي العهد، وسوف يكتشف أنه عنوه وخصمه المتهور. إن تغيير العلاقة بين الأب والابن تعطي المسرحية طعما الحزن الشجي، والإنساني المثير للشفقة:

إن كلا الرجلين يتافسان ودائما ما يقلل كل منهما من شأن الآخر ويستخف به، وكل

منهما أيضا طامع فى السلطة والعرش.

إن الملك عند ألونى فى معظم الأحوال مجرد نمط كاريكاتورى هزلى أو شخصية مضحكة. حتى شخصية رجبام وهى أكثر شخصيات ألونى الملكية واقعية، كان نموذجا يثير الشفقة والرتاء، فقد جعله سميناً مثيراً للاشمئزاز، قاسياً، ومهرجاً سادياً. إن رمز الملك رمز واضح، وهو عنده إما أب أو سلطة أو رب.

٤ - الثورة والفرخة Hamahapei cha V'hatarnegolot

كتبها ألونى عام ١٩٦٤ لتقدمها فرقة مسرح الحجرة Cameri، الفارق الزمنى بين كتابتها وكتابة (ملابس الامبراطور الجديدة) أربع سنوات. تأخذ الأحداث مكانها فى مكان محصور حيث الملكة عمرها مائة وثمانية عشر عاماً، وكان دستورها هو الكتاب المقدس. يدخل لصان من منغرى السفن، هاريين من العدالة ويسرقان هذا الكتاب، عرف عنه بعد عام ١٩٦١ أنه:

١ - يستكمل كتابة نصوصه المسرحية أثناء إجراء التدريبات.

٢ - يعطى القيم الجمالية نصيباً وافراً فى رؤياه المسرحية.

٣ - تميز بالفكاهة الرخيصة، السريعة، والقطعات المحيرة المربكة بين المشاهد المسرحية.

٤ - تأثر كثيراً بأسلوب مسرح العيث.

٥ - اعتمد كثيراً على الاساطير وتراث المسرحية المرتجلة الإيطالية بعد اضمحاء روح لعاصرة عليها.

٦ - استخدم الألفاظ والتعبيرات العامية المحلية.

٥ - العصفور وصائد الفراشات Hakalah V'tsoyad Haparparim

كتبها عام ١٩٦٧، وهى تدور حول قصة واحد من صاندى الفراشات الهواة، يقابل عصفوراً فى حديقة عامة. وقد قام الرسام الإسرائيلى جوسيل بيرجنير برسم مناظر هذه المسرحية، وقد أثنى النقاد على الرسوم بأنها بعثت الحياة فى المسرحية.

٦ - العمة ليزا Doda Liza

كتبها عام ١٩٦٩، ليعبر بها عن الأفكار اللامعقولة التى شغلته وظهرت دوماً فى مسرحياته، وقد ركز ألونى فى هذه المسرحية على العنصر المحلى وعالج مشكلة ثلاثة أجيال من أسرة اسرائيلية.

٧ - حانون ليفين Hanoch Levin

ولد حانون ليفين عام ١٩٤٤ فى مدينة تل أبيب، درس المسرح فى جامعة المدينة، وبدأ عمله بالكتابة المسرحية فقدم العديد من الأعمال مثل ملكة البانيو أو الحمام ومسرحية أنت وأنا والحرب القادمة عام ١٩٦٨ ، هيفيتز عام ١٩٧٢ .

فى بلد نمت فيه بقوة نزاعات وخلافات مسرحية، فإن أحداً لا يستطيع أن ينسى حانون ليفين وإنجازاته المسرحية، التى تعتبر مثيرة للجدل والخلاف وسط المساحة المسرحية الاسرائيلية. لقد بدأ حانون عمله ككاتب مسرحى عام ١٩٦٨، وكان عمره وقتها أربعة وعشرين عاماً، وقد كتب ريفي^(١٢) باسم «أنت وأنا والحرب القادمة» وقدمها فى نادى الطلبة. هذا العرض جاء وسط الشعور الغامر بالفرحة التى أعقبت حرب الأيام الستة (يونيو)، متهما ومهاجما صناع الحرب فى إسرائيل.

لقد شهد موسم ١٩٧٠ / ٦٩ عرضه الانتقادى الثالث واسماء «ملكة البانيو أو الحمام» فى فرقة مسرح الغرفة، وقد وصفها مينديل كوهانسكى «بانها هجمة انتقادية ضارية، لم يشهدها المسرح الإسرائيلى من قبل». إن المسرحية، لم تهاجم المجتمع الإسرائيلى فقط، ولكن هاجمت الشباب الإسرائيلى، والحكومة، والجيش، وكل المؤسسات التجارية والمدنية والعسكرية والدينية. إنها صرخة ضد البيروقراطية^(١٣) ومعتقداتها، والمواقف السياسية التى تتسم بعدم الفاعلية، والعلاقات العائلية . وهى فى الحقيقة الجانب الآخر من العملة. لقد أعلنت القلة من أعضاء الحكومة عن رأيها المعارض، ومع ذلك لم تمتد يد السلطة لتمنع عرضها. ولكن الغريب أن يتسبب رأى العام الجماهيرى فى إيقاف المسرحية.

أهم أعماله :

١ - هيفيتز

أما المسرحية الطويلة والثانية^(١٤) فى الترتيب، فقد كتبها ليفين تحت اسم Hefetz وقدمتها فرقة مسرح حيفا البلدى عام ١٩٧٢ .

تناقش المسرحية العلاقة المتبادلة بين الأم والأب والابنة، وابن الزوج ومستأجر. وتدور أفكارها الرئيسية حول احترام الذات خلال الأسرة، وعزلة كل إنسان عن الآخر، وهو موضوع مفضل لدى ليفين ومحبيب لقلبه. كما أنها تدور حول السخرية من المثالية ومثالية الشباب الإسرائيلى. خاصة هذه الأفكار والشخصيات كثيرا ما تكررت فى مسرحياته

إن الموقف فى مسرحية هيفيتز يقدم من خلال شخصيات المسرحية نوعاً من الإحساس بالاشمئزاز لم يعتده المسرح الاسرائيلى من قبل. إن ليفين يكره شخصياته جداً، فهى غريبة على نحو مضحك، وهى تبدو وكأن جئورها ممتدة فى الكاتب، وطرحها لتصبح رمزاً، مقلداً بذلك عائلات اليبى وعن المجتمع ككل.

إن مسرحيات ليفين تتبع فى كل تفصيلاتها قواعد وتقاليد مسرح العبث، وقد كتبت لتوقظ القلق والاضطراب السياسى، وثورة الجيش، يشبه فى ذلك البيئة التى خلقها كتاب العبث الفرنسيون الذين شهدوا هزيمة العسكرية الفرنسية، ثم احتلال الألمان لكل فرنسا. إنه يصور عالماً يضيع فيه الإنسان بون تخثيد، وبلا غرض ولا حتى فهم. لم يعد هناك تواصل أو شعور أو حب. إن الشخصيات مبنية على أساسين، أن تكون غير محبوبة، بشعة وكريهة. كما أن تصرفاتها وسلوكياتها تتسم بالهزلية.

إن المسرحية كلها عبارة عن طقس من طقوس التضحية، وأن ذروتها استرضاء للإلهة أو الكاهنة من خلال تضحية كل شخصية أخرى فى المسرحية. لقد جسد الاعتراف والتسامح فى سخرية، وجعلها فى شكل معادلة طفولية: «اعترف واستسلم».

إن أناس ليفين أغبياء، بشعون، أثمون، أنانيون ولا يساعدون أحد، إنهم كالأطفال فى معظم سلوكهم، هكذا فإن المسرحية يكملها تؤكد على العناصر الطفولية فى السلوك الذى تنتهجه معظم الشخصيات.

وتبدو الشخصيات كما لو كانت تهبط فى غباء طفولى كلما تقدم الحدث فى المسرحية، إذ أن كل واحد منهم ينقطع عن الخروج إلا كآلة لنصر فوجراً.

إن المسرحية بكل كلماتها مسرحية عدمية، وهى دائماً ما توجه اتهاماً بالعدمية ضد كتاب وشعراء اسرائيل آخرين. إن المسرحية هى قصة التدمير والهلاك والخراب، تدمير للنفس، للآخرين، للحب، للصدقة، للأسرة، للزواج، للعلاقات، للاتصالات، فالإنسان لاشيء، ويستعرض ليفين عمليات تجريد الناس لأنفسهم من صفاتهم الشخصية والإنسانية ويجعلون أنفسهم لاشيء. وفى العديد من الأمثلة تجده يثير وجهة نظرة المتعاطفة، ثم فى لحظات يحطمها بطرح القسوة مرة أخرى،

١٢ - ياكوف بارناتان Yeh'cov Bar Nathan

أهم أعماله:

١ - الجيران Hashchuna ١٩٦٥

من المسرحيات التي تعالج المشاكل التي يصادفها المهاجرون، وتأخذ الأحداث مكانها في تل أبيب في الثلاثينيات.

إنها مسرحية عن التقاليد التي ضاعت، وتهتم بالاختلاف في التفكير بين أجيال الأبناء والآباء، إذ أن معظم الآباء يرضى بالواقع كما هو، ويعيش الحياة كما فرضت عليه بينما الأبناء يرفضون هذا الواقع، ويبحثون عن حياة جديدة وأفكار ومثل مغايرة.

إن ناتان يروي قصة عائلتين، الأولى وتنتمي إلى طائفة اليهود الشرقيين (سفارديم)، والثانية تنتمي إلى اليهود الغربيين (أشكينايزي). تسكن العائلتان في منزل واحد. حاول المؤلف عرض ما يقع بينهما من مشاكل بسبب الاختلاف في العادات والتقاليد، وأسقط المؤلف الموضوع برمته على دولة إسرائيل، إذ اتخذ من المنزل رمزاً للدولة. وقد كتب ناقد جريدة هآرتز عن هذه المسرحية يقول:

«إن الكاتب لم يميز بين حقائق الحياة والحقائق الفنية، ولم يفرق أيضاً بين التحقيق الصحفي (ريپورتاج) والقيم الفنية. إنها وجهة نظر سلبية من المؤلف».

٤ - إسرائيل اليراز Israel Eliraz

بالرغم من أنه كتب العديد من المسرحيات التي نال بعضها جائزة الكتاب والمسرحيين، إلا أن واحدة منها لم تقدم على المسرح قبل عام ١٩٦٨.

١ - بعيداً عن البحر، بعيداً عن الصيف

٢ - المتمرّد والملك ١٩٦٨، وهي مستوحاة من التوراة، وتصور الصراع بين الملك داود ولده المتمرّد عليه ابسالوم.

١٥ - نقتالي تيمان

كتب مسرحية ماركو عام ١٩٦٧ وهي مسرحية انتقادية صادقة، وثورة غضب ضد قوانين وتأسيس إسرائيل.

١٦ - نقتالي يافين

كاتب مسرحي وعرف كممثل موهوب وكمخرج أيضاً.
أهم أعماله :

١ - اللحظات الحرجة (١٩٦٨)

وقد كتبها المؤلف في البداية باللغة العبرية، ثم ترجمها فيما بعد إلى اللغة الانجليزية لتعرض على مسارح لندن. وهى مسرحية تقع فى ستة أجزاء، وتدور حوادثها على مستويات مختلفة، ويتأرجح أسلوبها بين الواقعية والسيرالية، وهى تمثل وجهة نظر المخرج وتصور طموحات يافين ذاته كمؤلف ومخرج.

١٧ - ابراهام . ب. يهوشوا Abraham B. Yehoshua

ولد فى أورشليم عام ١٩٣٦. درس الأدب فى الجامعة العبرية ثم استكمل دراسته فى جامعة السريون. أيضا هو قصاص معروف وكاتب مقالات. يشغل الآن منصب استاذ الأدب المقارن فى جامعة حيفا.

من بين أعماله، المعالجة الأخيرة عام ١٩٧٣. المجانين أو المسوسون عام ١٩٨٦.

من أهم أعماله :

١ - ليلة من ليالى مايو :

إن الفترة ما بين ظهور المسرحية الوثائقية التى قدمت فى الخمسينيات ونهاية الستينيات والسبعينيات ، يقف إبراهيم . ب. يهوشوا بمسرحيته الغريبة، ليلة من ليالى مايو، التى قدمتها فرقة المنصات المسرحية: Bimot عام ١٩٦٨، وهى الليلة السابقة على نشوب حرب الأيام الستة بيوم واحد.

ترجمت المسرحية إلى اللغة الإنجليزية، وكتب لها ماتى ميجيد Matti Meged مقدمتها، وجاء فى هذه المقدمة بضع سطور تعبر باختصار عن المؤلف والمسرحية:

« إن ما يظهر فى المسرحية هو ميل يهوشوا للإمساك بشخصياته فى مواقف سابقة، وفى حالة من الحساسية والعصبية لما يجرى فى داخلهم أو حولهم، وليقدمهم معا على حافة الكارثة، أو فى حالة جيشان عاطفى مرضى، بسبب القوى النفسية والفرقة للطبيعة، التى كانت ساكنة حتى لحظة هذا اللقاء كى يزيد من حدة الصراع بين فوران الذاكرة، والرغبة غير الواعية للنسيان ويعزل الإنسان نفسه ضد التذكر وضد مثيراته».

إذن يؤكد ابراهام على المشكلات الاجتماعية، أو على الواقعية الاجتماعية، أو على الواقعية بمعناها الواسع، ولكن على النفس.

إن «الموقف السابق» فى هذه المسرحية هو قرب اندلاع حرب عام ١٩٦٧، والموقف الدقيق فى العالم الداخلى لمنزل ما، وسكانه الدائمين والمؤقتين الوافدين على أصحابه.

وقد استخدم المؤلف الراديو ليكون همزة الوصل بين هذا العالم الداخلى والعالم الخارجى، يلاحظ أنه فى كل أجزاء المسرحية، تشيع البلاغات والنشرات عن الموقف العسكرى، وعن الجو والطقس ، كما استعان ابراهام ببعض القطع الموسيقية الجادة. أشار المؤلف إلى أن الجو حار ورطب فى كل مكان عدا مدينة القدس، حيث تدور أحداث المسرحية .

تتجمع مجموعة من البشر فى منزل فى حى ريهافيا Rehavia، وأثناء إحدى الليالى حلا لهم أن يعودوا بالذاكرة إلى الماضى، يراجعوا علاقاتهم معا . من بين ما استرجعوه، تأتى ذكرى الحرب المتوقعة، ويظهر أثر ذلك على الشخصيات، مما يجعل الجميع يستغرق فى ذكرياته وتوقعاته، وينفصل كل منهم عن الآخر بدلا من أن يتوحدوا .

وعلى ذلك تصبح الفكرة الرئيسية للمسرحية هى الإغتراب الذى يعتري الإنسان ويعزله عن العالم المحيط به، وهو فى هذه المسرحية: الغرفة، التى ما أن تدخل إليها أية شخصية، لا تستطيع الخروج منها، كأنها التحصنت بحوائطها^(١٦). إن كلاً منهم مقيد بعالمه، ويعتريه الخوف مما قد يحدث خارج هذا العالم وهذه الغرفة. إن توقع اندلاع الحرب يهددهم ويخيفهم، ولكن ليست هذه الحقيقة هى السبب الأساسى لخوفهم، بل ماضيهم الذى يمثل أمامهم مهدداً كل منهم إذا ما عرفه الآخرون. إن كل منهم بالإضافة إلى اغترابه، يعانى من حالة جنون تتفاوت بالنسبة لكل منهم، فمثلا:

* عساف، زوج تيرزاه العالى طبيب نفسانى، لم يقابل مثل هذا التجمع المصاب باضطراب عصبى، فيحاول الهرب منهم إلى مكان يعتقد أنه آمن، وهو مصحة للأمراض العصبية. إن شخصية تيرزاه تحدهم جميعا، إذ هى شابة فى منتصف العمر، مجهدة ومتعبة، جافة وجوفاء. إنها تنسى الأشياء، كما أن ذهولها وبشرد ذهنها يزداد تدريجيا ليصبح نوعا من الصور الخيالية، مما يجعلها شبه مجنونة. لقد أحببت يوما أميكام زوجها السابق، ولكنها اليوم لا تحبه مطلقا، وحتى فى حالتها وضعفها الجديد مع زوجها الثانى، فهى تصف هذه العلاقة بالتفاهة والضحالة، ويكشف أميكام السر بينهما لم يمارسا الحب، وأنها عقيم. إن زواجهما كان على أى الأحوال، غير جذاب ولا مثمر، لذا قد انتهى، إن عدم مبالاة أميكام وأعماله التى لا معنى لها مع الغرياء قادتتهما إلى الانفصال والطلاق، الذى لم يكن هو ولا زوجته يرغبان فى اتمامه:

إن كل الوقت قبل الطلاق قد غرق فى نوع من الضباب، كما لو كان كل شىء قد غطته

سحابة كثيفة..

إن زواجهما ونهايته لم يثمرا شيئا، فقد عاشا كلاهما فى حالة من اللافرخ واللاسعادة، فقط كل ما كانوا يشعرون به حالة من عدم التكافؤ، شىء ما لا ينتهى.

«لقد خدعت حتى النهاية... هذا هو كل ما فى الأمر.»

إن علاقة تيرزاه مع زوجها الحالى عساف علاقة غير دافئة، بالرغم من أنهما قد اتفقا على انجاب طفل هادئ، إنه لا يصرخ ولا يحتاج لأحد يرعاه، كما لو كان الرمز الحى للامبالاة لهما وبلادتهما. إن تيرزاه تتحول تدريجيا نحو حماقتها وجنونها الكلى الذى ادعته الأم. أما شقيقها افينوام، فهو مثلها مصاب بحالة عصبية، قلق، مثل طفل عندما يصاب بالنوبة، ودائما ما يتورط فى نشاطات محمومة ولا فائدة منها. إن سجنه الخاص هو حاجته للحماية وحبه لأميكام، التى يشار إليها بين ثاينا المسرحية. كما أن كراهيته لعساف، تتمثل فى حلولة محل أميكام فى حب أخته، ومعاملته لنوا Noa، ومحاولته الواضحة كي يعيد أميكام لتيرزاه بسبب ارتباطه الشديد بزوج الأخت السابق، ولا سيما أنه معجب به. إن أميكام شاعر فاشل، كف عن جمع فولكلور^(١٧) البلاد الافريقية. إن مقولته الأولى عبارة رائعة عن حاجة الشعوب. لأن يكون لها جنود، وأصول.

هوامش الفصل الأول

- (١) المدينة الفاضلة، دنيا مثالية من حيث قوانينها وحكومتها وأحوالها الاجتماعية.
- (٢) Ezra Zussman, The Hebrew Drama, World Theatre, May-June, 1965.
- (٣) أي أحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفربية والنقدية والتأكيد على الهموم الدنيوية، وفلسفة هذه الحركة تؤكد على قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق الذات عن طريق العقل وكثيراً ما ترفض الإيمان بأية قوة خارقة للطبيعة. (المورد، ص ٤٣٨).
- (٤) اختصار للكلمة العبرية هيلوجوت ماجاتس، أي مزايا الصاعقة. تكونت عام ١٩٤١ لتكون القوة الضاربة لهاجاناء. شاركت في الحملة البريطانية ضد حكومة فيشي في سوريا ولبنان. ارتبطت منذ البداية بحركة مزارعي الكيبوتز وحزب المابام. يركز أفرادها على التثقيف السياسي وبحث ميادى الصهيونية العالمية، وكان رجالها نواة للقيادات العسكرية في الجيش الإسرائيلي، بعد الحرب العالمية مارست قيادات اليلماخ عملياتها العسكرية ضد حكومة الانتداب البريطاني من أجل تأمين سلامة المهاجرين غير الشرعيين المتسللين للفلسطين. من أهم قادتها ليچال ألون، اسحق رابين، يارليف مور، العازار. (المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، (مرجع سبق ذكره) ص ٩٧.
- (٥) تكتب أحيانا AARON
- (٦) Autobiography
- (٧) تكتب أحيانا Hanna Szenes
- (٨) الملتقى أو الركن.
- (٩) سفر أشعياء الإصحاح السادس، الآية ٢.
- (١٠) تكتب أحيانا Chayim
- (١١) وهي في الأصل مشتقة من الكلمة العبرية بنضع أي مسح بالزيت المقدس، وهي عادة يهودية قديمة يتبعونها مع الملك والكاهن. تطور معنى الكلمة وأصبح يشير إلى ملك من نسل داود، ويظهر يوماً بعد النبي الياهو، ليجمع شتات اليهود من المنفى ويعود بهم إلى صهيون، ويحطم أعداء إسرائيل، يتخذ من القدس عاصمة له، ويعيد بناء الهيكل ويحكم بالشرعية المكتوبة، والشفوية، بعدما يبدأ الفرديوس الذي يؤلف عام.
- إن عقيدة الماشيح المخلص فارسية بابلية، وكان الماشيح عند اليهود مساوياً للخير والنور لدى الفرس. هذه العقيدة تتخذ لها صورتين:
- الأولى: دنيوية، حيث فيها الماشيح محارب عظيم وفارس، سيمجد اليهود ويهزم الأعداء.
- الثانية: دينية حيث الماشيح ليس إنساناً عادياً وإنما إنسان سماوى، كائن معجز خلقه الله قبل الدهور، ويبقى في السماء حتى تحين ساعة إرساله، ووقتها يمنحه الله قوته، ويحمل لقب ابن الإنسان.
- تعدد المشعاه الدجالون في التاريخ اليهودي، فهناك تركوخيا، وأبو عيسى الاصفهاني الذي عاش في عهد عبد الملك بن مروان، ودلود الرائي المولود في كرستان عام ١٩٢٥، ودافيد رويويني، وشيناي تسفي، وجوزيف فرائك. ارتبطت الحركات الماشيحانية دائماً بالتصوف وتراث القبالة الذي ينطلق من رؤية كونية تلغى الفوارق والحدود التاريخية بين الأشياء. إن الصهيونية ما هي إلا أيديولوجية ماشيحانية، فهي تزخر بإشارات إلى العودة والعصر الذهبي.

- (١٢) Revue عمل مسرحى يتألف من مزيج من الحوار والرقص الغناء ويهدف عادة إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة.
- (١٣) Bureaucracy أى الدواوينية، أصحاب السلطة من موظفى الحكومة التى تركز السلطة فى أيدي جماعة من الموظفين والاداريين.
- (١٤) كان عنوان المسرحية الأولى Solomon Grip كتبها عام ١٩٦٩.
- (١٥) قدمت فى إنجلترا عام ١٩٧٤ تحت اسم Dominoes.
- (١٦) هذا الموقف يشبه موقف يونس فى مسرحية رحلة إلى نينيفا ليهودا عميخائى، الذى تقوقع فى بطن الحوت ورفض مقادرتها.
- (١٧) Fölklöre عادات شعب ما وتقاليدته وحكاياته وأقواله المتكثرة المحفوظة شفويا.

الفصل الثاني

الهائيما وجس النبض الاستيطاني

منذ أن ظهرت فكرة فرقة معسرح الهابيما، والهدف المعلن لأصاحب الفكرة هو الاستيطان في فلسطين. لم يغب هذا الأمل عن فكر ووجدان هؤلاء، لم يئأس أصحابه من تحقيقه، فكانت كل الخطى التي تتخذها الفرقة، وكل النجاحات إما هي إلا خطوات للاقترب من الهدف ووصولاً إليه.

ولعل من الأمور العجيبة، ذلك التمسك بالفكرة التي طرحت يوماً ورغم غياب من طرحها (زيماخ) وتركه للفرقة، إلا أن البقية الباقية من هذه الفرقة اعتبرت هذه المقولة من أهم أهدافها، ورفعتها شعاراً للفرقة في كل مراحل تطورها.

وفي ٢١ / ٣ / ١٩٢٨ تحركت الباخرة شاميليون من مارسيليا قاصدة فلسطين وعليها أعضاء فرقة الهابيما، وهكذا بدأت أولى الخطوات نحو تحقيق هذا الحلم، إذ بدأت الفرقة رحلة استطلاعية إلى فلسطين بهدف جس النبض، وتحسس الموقع الجديد في هذه الأرض، واختبار إمكانية الاستيطان فيها، واتخاذها مقراً ومستقراً لها كفرقة عبرية تقدم عروضها بلفة المجتمع المستوطن لها، وهي المرة الأولى التي تصادف فيها الفرقة جمهوراً يهودياً خالصاً، يجيد ذات اللغة ويفهمها.

وصلت الفرقة في ٢٧ مارس ١٩٢٨ إلى ميناء يافا لتجده مكتظاً بالمستقبلين الذين جاءوا للترحيب بها، وشعر أفرادها بمدى الحفاوة ومظاهر الحب والود من جموع الجماهير المحتشدة لتشاهددهم. لم يقتصر الاستقبال على مظاهرات البشر في فلسطين فقط، بل أفردت صحافتها العديد من الصفحات لأسابيع طويلة لنشر أخبار الفرقة ومؤازرتها وحث الجماهير للالتفاف حولها. وفي هذا المجال نستعرض بعض مآلاته هذه الصحف في تحيتها للفرقة:

صحيفة هرتس^(١): إن جماهير اليهود في فلسطين كانوا تواقين لهذه الزيارة،

وانتظروها طويلا، لأن فلسطين وفلسطين وحدهما هي المقر الطبيعي والوحيد للفرقة إن عاجلا أو آجلا، ومن هنا أيضا يمكن الهايما أن تخاطب كل يهود العالم.
صحيفة دافار^(٢) :

إن وصول فرقة الهايما إلى فلسطين هو بداية لموجة الهجرة الصهيونية الخامسة (عالياء)^(٣)
أجودات هاسوفريم^(٤) :

وصف محررها^(٥) ممثلي الهايما كمجموعة من الكهنة الذين يضحون بحياتهم من أجل إقامة كيان فني عبري.
الفرق المسرحية:

يوم الاعلان عن وصول الهايما إلى فلسطين، كانت فرقة مسرح الخيمة (أوهيل)، عائدة لتوها من رحلة فنية في شمال البلاد، فنظم موشيه هالفي مظاهرة ترحيب واستقبال، إذ طاف بسيارات الفرقة وهي تحمل الممثلين شوارع تل أبيب، وهم يغنون، الهايما قد وصلت الهايما قد وصلت، وردت الجماهير الأغنية معهم.

إن وصول الفرقة كان بالنسبة ليهود فلسطين حدثا كبيرا، واستثمرته كل الجهات المسئولة وغير المسئولة، خاصة الصحافة، التي ظلت تكتب لأسابيع طويلة كل صغيرة وكبيرة عن الفرقة، وتتناقل أخبارها، وتستعرض نجاحاتها في أوروبا وأمريكا.

إن مالقيته الفرقة من ترحيب، وما كتبه النقاد والمثقفون عنها، كان له رد فعله الإيجابي بالنسبة للجماهير، إذ أقبل سكان فلسطين على مساندة الفرقة ودعمها ماليا، ومشاهدة عروضها، لدرجة أن البطاقات المطروحة قد نفدت عن آخرها في كل العروض المقررة، وبذلك لم تقتصر حفاوة الاستقبال على مجرد الأقوال والكلمات، بل تعدتها إلى الفعل الإيجابي.

لقد كان جمهور المشاهدين تواقًا لمشاهدة الظاهرة العبرية، فاولئك الذين تعلموا اللغة من الوافدين المستوطنين، رأوا في زيارة الفرقة فرصة لإنعاش حصيلتهم اللغوية، بالإضافة إلى مشاهدة أولئك الذين جروا على تقديم أعمال فنية باللغة العبرية في بلد مثل روسيا لا يعرف أهله سوف لغتهم، وفرضت على مشاهديها لغة أخرى لا يفهمونها، ومع ذلك حققت نجاحا كبيرا.

إذن التجربة أسهل من ذي قبل، فنام الفرقة الآن وفي فلسطين جمهور من اليهود،

يجيدون اللغة العبرية ويفهمونها، كما أنهم مهتمون بفكرة إعادة إحياء الثقافة العبرية. إن وجود المشاهد اليهودي في فلسطين، أعطى فرقة الهايما نوعاً من الشرعية، بل وأجاب على عديد من الأسئلة التي كانت مطروحة، ودارت يوماً في أذهان ممثلي الفرقة منذ سنوات بعيدة، ولعل أهم هذه الأسئلة، من نحن؟ ولماذا نقدم عروضنا؟ الإجابة اليوم سهلة، نحن ممثلون يهود نتحدث العبرية ونمثل بها، ونقدم عروضنا لمشاهدين يهود يجيدون هذه اللغة وينصتون بشغف وإعجاب لإيقاعاتها، إن كل شيء هنا يهودي، والكل يتحدث لغة واحدة، وعلى ذلك، فالتواصل بين طرفي اللعبة المسرحية موجود.

إن وجود الفرقة في رأي العديد من المثقفين، أقام الدليل على عدد من الحقائق:

١ - الفرقة بما لها من سمعة فنية تعتبر كنزاً روحياً للشعب اليهودي.

٢ - نشأة الفرقة أكدت الدور الفعال الذي قامت به الحركة الصهيونية في سبيل إحياء اللغة العبرية كرمز من رموز الوحدة الوطنية.

٣ - إن نجاح الفرقة خارج مجتمعها الحقيقي وفي زمن سادت فيه موجة معاداة السامية، لهو موضوع فخر للقائمين على الفرقة يجب أن يقدره الشعب اليهودي.

إن فرقة الهايما العبرية، لم تكن هي الوحيدة في هذا المقام، فكما عرفنا من قبل، إن هناك جهوداً سابقة لإنشاء مسرح عبري^(١) في فلسطين، وقد حاولت هذه الجهود إرساء بعض القواعد المسرحية، وقدمت أعمالاً جيدة.

لذا فقد ثار سؤال ما الفرق بين ماقدمته هذه الفرق وما ستقدمه فرقة الهايما؟ إن الوضع في فلسطين كان مختلفاً، فلم تكن الهايما كفرقة عبرية وحيدة على الساحة كما كان الحال في أوروبا وأمريكا، بالإضافة إلى أن الفرقة وللمرة الأولى منذ نشأتها تقابل جمهورها الحقيقي الذي لن يجاملها إذا ما أخطأت، وإن يعتبرها فرقة وليدة تستحق الرعاية والتشجيع والتفاضى عن عيوبها. وفي هذه النقطة نقتطف بعض ما جاء في مقال صحيفة هآرتس قبل وصول الفرقة حول المؤتمر النقدي الذي سينعقد في فلسطين.

إن فلسطين ليست أوروبا، إذ أن لكل فرد هنا رأيه الخاص والشخصي الذي لن يتردد في التعبير عنه. لذا فإن فرقة الهايما ستواجه اختباراً أساسياً، لأنها بالنسبة لجماهير فلسطين، لن تكون مجرد فرقة مسرحية، بل مؤسسة قومية. إن جماهير فلسطين ترغب في أن ترى كيف سيلعب المسرح هذا الدور، وإلى أي مدى، بعيداً عن دورة الفن الخالص.

إن سمعة الفرقة خارج إسرائيل وما حققته مع نجاحات كان البداية، وعلى ذلك كان

المطلوب من الفرقة أن تثبت ذاتها وسط جماهيرها الحقيقية، وهذا ما عبر عنه الناقد لوفبان Lufban حينما قال:

«إن الرسول الجديد يجب أن يكون أولا رسولا في وطنه وأن اللغة التي تستخدمها الفرقة على المسرح يجب أن تمر باختبار أمام أصحاب اللغة الذين يفهمون خباياها». وكتب ناقد آخر يقول «إن فرقة الهايما مرت بالاختبار الفنى فى أوربا، ولكن هنا فى فلسطين عليها أن تمر باختبار أمام جمهور من العاملين فى بناء الوطن القومى اليهودى». لكل ما سبق، كانت الأهداف فى فلسطين تختلف تماما عن تلك الأهداف التى حددها مؤسسو الفرقة وسعوا إلى تحقيقها فى روسيا، خاصة وأن فرقتي أرض إسرائيل والخيمة، قد خاضتا تجربة المسرح التعليمى لتربية ذوق الجماهير وتوجيهها اجتماعيا وسياسيا. إذن.. هنا الاختلاف؟ إنه فى نوعية العمل الفنى الذى يجب أن تقدمه الفرقة، إنه فى الأفكار التى يجب أن يعبر عنها هذا العمل، والمضامين والقضايا التى يطرحها. لقد وضعت رحلة جس النبض الفرقة أمام اختبار صعب، وخيار أصعب يترتب عليهما نتائج بالغة الخطورة.

بقيت مع وصول الفرقة إلى فلسطين ملاحظة أثارها الناقد حاييم هارارى، إذ لاحظ أن الفرقة لازالت تحمل الاسم الرسمى لها وهو «مسرح هاييما موسكو»، وأن هذا الاسم يرتبط بالفرقة فى كافة مواد الدعاية لعروضها، فعلق على ذلك بأنه ظل ينتظر طويلا قدوم فرقة الهايما، وليس فرقة مسرح هاييما-موسكو، رغم تسليمه بأن الاسم مجرد رمز يعطى بعدا دوليا للفرقة كمسرح روسى.

كما حذر هارارى الفرقة من تبنيها شعار الفن للفن، وخطورة ذلك على مسيرتها.

كان للفرقة فى موسكو ثلاث ميزات تشتهر بها:

الأولى : العبرية التى تصبر عليها فى كل عروضها.

الثانية : مضمون ما تقدمه من نصوص مسرحية.

الثالثة : الأسلوب الفنى الذى كانت تقدم به عروضها وتحرص على تحقيقه وتأكيد. كان ذلك فى موسكو، أما فى فلسطين فقد فقدت الفرقة ميزتين من الثلاث: اللغة والأسلوب الفنى، وبقيت للفرقة الميزة الثانية فقط، ما هو اللون المسرحى الذى ستقدمه لجمهور فلسطين، وما هو المضمون الفكرى الذى يجب أن يتخلل النص المقترح؟

عروض الفرقة في فلسطين:

العرض الأول: الجوليم وقدمت في ٣١ مارس ١٩٢٨.

هذه العرض من عروض الفرقة أيام كانت في موسكو، وهو من العروض الناجحة وقتها. أثار هذا العرض في تل أبيب الكثير من النقاش والجدل. وأهم هذه الآراء:

ناقد جريد هرتس في أول أبريل ١٩١٨ كتب يقول: إن مسرحية الجوليم التي شاهديناها، لم تكن مسرحية جيدة، إنها تصور لحظات رخيصة تثير نوعاً من التعصب الديني بين جموع اليهود في مجتمع الشتات، لكننا هنا في فلسطين لانحيز ذلك، بل ونرفض كل تلك الأعمال السحرية التي تقوم بها أشباح خيالية، لأننا هنا في فلسطين قد قهرنا العديد من مثل هذه الأمور الوهمية أو على الأقل نبذل الجهد لقتلها.

العرض الثاني: اليهودي الأبدى

لم ترق أيضاً للنقاد.

العرض الثالث: حلم يعقوب

أيضاً صادفها بعض سوء الحظ وإن كان أقل من المسرحيتين السابقتين، فقد أبدى بعض النقاد إعجابهم بها.

العرض الرابع: الديوك

وقد نالت استحسان الجماهير والنقاد، وإن كان بعض النقاد قد هاجم العرض من منطلق أنه عرض يذكر اليهود بحياتهم في الجيتو وهم الآن في مرحلة نسيان هذا الكابوس المزعج، لاسيما وهم اليوم قد نجحوا في إقامة أسلوب حياة جديد ومتطور، أسلوب له سماته الاقتصادية والاجتماعية والروحية.

وبالرغم مما أثاره النقاد من ملاحظات فإن العائد المادي لهذه العروض كان كبير، فقد أقيمت الجماهير وحجزت كل المقاعد في كل الجفلات مقدماً، بل بلغ عدد هذه الجماهير في إحدى حفلات تل أبيب^(٧) خمسة آلاف مشاهد.

تجولت الفرقة في ربوع فلسطين لتقدم عروضها في المزارع الجماعية، كان أول تلك العروض يوم ٩ مايو ١٩٢٨ في كيبوتز دجانيا Degania ودجانيا هذه، تعتبر أول كيبوتز في فلسطين، إذ تأسست عام ١٩١٠ في وادي جيزريل Jezreel Valley. كانت المسرحية المعروضة هي الجوليم، وحضرها ثلاثة آلاف مشاهد من أبناء المزرعة، احتشدوا في قاعة المطعم إذ لم يكن هناك مسرح.

على أية حال، كانت عروض الكيبرتز تقام أحيانا في الهواء الطلق. تكررت الزيارة لجموع العاملين في الكيبرتات، وكانت المناسبة مساء أول أيام عيد الفصح، المكان مزروعة بيت الفا Beth Alpha، في وادي جزريل Jezreel حيث تجمع سكان المزرعة والمزارع المجاورة لها في ليلة قمرية تحت جبال Gilboa.

كان الاستقبال حماسيا ووبوا، إذ عبر أهل الكيبرتز عن مشاعرهم الفياضة تجاه هؤلاء الرواد، وبنفس القدر الذي عبرت عنه تل أبيب وغيرها من المدن.

أهم ما خرجت به الفرقة من نتائج بعد هذه الزيارات المتكررة، ذلك الاندماج والتوحد مع الإطار العام المطروح، وهو خلق نمط وأسلوب جديد للحياة في بلد تجاد صياغة مقوماته. واجتمعت الفرقة لتدارس أحوالها، منذ أن غادرت روسيا وحتى اللحظة المجتمعين فيها، وكانت الحصيلة ما يلي:

- ١- أن نخيرة الفرقة من المسرحيات خمس مسرحيات فقط.
- ٢- عرضت هذه المسرحيات في روسيا وأمريكا وأوروبا وهامى اليوم تعرض في فلسطين.

- ٣- لم تقدم الفرقة منذ عام ١٩٢٥ أية عروض جديدة.
- ٤- جماهير فلسطين قليلة العدد، لذا فإن العروض الثلاث غير كافية، وإن عاجلا أو آجلا سيفقد هذا الجمهور الحماس وإن يشاهد ذات العروض في كل مرة.
- ٥- وجد المجتمعون الحل في تقديم مسرحيات جديدة، وهذا يعني وجود نص جيد، وتمويل مادي، ومخرج على أعلى مستوى ليواصل سياسة الفرقة في تقديم الأعمال ذات المستوى الجيد.

بالطبع لم يكن أمام الفرقة نخيرة من المؤلفات المسرحية باللغة العبرية، لذا اتجهت أفكار مخططي الفرقة إلى تراث شوليم عليخيم لتختار منه مسرحية الكنز أو الباحثين عن الذهب.

كتب عليخيم المسرحية عام ١٩٠٧، وتولى إخراجها المخرج الروسي الكسندر دينيوفيتش ديكي^(٨) ومن الغريب أنه عندما اقترح كيميرنيسكي تقديم هذا العرض، ثارت المناقشات وقيل اقتراحه بالرفض، وكانت وجهة نظر المعارضين أن عالم شالوم عليخيم هو الجيتو، وأن على الفرقة أن تهجر هذا العالم وما يدور فيه، وأن تقدم لجمهورها مسرحيات تحكي الماضي البطولي لليهود. وپرغم هذه المعارضة، قدمت الفرقة هذه المسرحية إذ لم

يكن أمامها الفرقة أى خيار.

كانت المسرحية من الناحية الفنية والجماهيرية جيدة، ومع ذلك لم تعجب النقاد، إذ رأى البعض منهم أن تفسير المخرج تفسير معادٍ للسامية، بينما أبدى الآخرون إعجابهم بالعرض وبطريقة التمثيل.

رأى الناقد الفنّي الهأرتس^(٩): إذا ما كانت فرقة الهايبما تسعى لأن تكون فرقة عبرية تستوطن فلسطين، فإن عليها أن تعمل على خدمة الشعب اليهودي والوطن من خلال تنشيط الأدب العبري وإعادة أحيائه .

رأى الناقد الفنّي الهايبوميل هاتسبير^(١٠): «إن مأساة الفرقة أنها غير واعية بأهمية رسالتها وبقورها لأنها لم تهتم بتأكيد شخصيتها اليهودية ولا القومية بالقدر الكافي». وفي رأيه أن «موقف الفرقة مع الوضع في فلسطين، ومن الآداب العبرية موقف إنسان غريب» ثم ختم الناقد مقاله بطرح سؤال، كيف يمكن لفنانين اتسم مسلكهم، واتصفت تقاليدهم بملامح وصفات روسية، أن يقدموا فناً عبرياً يهودياً؟

العرض السادس: تاج الملك داود للكاتب كالديرون ديلاباركا.

كانت المسرحية تسمى شعر ابشالوم، ولكن قررت الفرقة استخدام اسم عبري. هذه المسرحية مأخوذة من السفر الثاني للكتاب المقدس، وهو سفر صموئيل، والسفر الأول الملوك. وتدور المسرحية وفكرتها الأساسية حول الملك داود وأولاده عندما قتل ابشالوم أخاه أمنون، الأمر الذي أثار الأب داود.

قام الشاعر العبري يتسحق لامدان Yitzhak Lamdan بترجمة وإعداد النص باللغة العبرية تحت إشراف المخرج ديكى، وقد وصلنا في تحويل النص الدينى، الذى كتبه ديلاباركا فى القرن السابع عشر ليناسب أسبانيا الكاثوليكية، إلى أبعد مدى، فقد أصبحت المسرحية مجرد مجموعة من الأحداث الدائمة نتيجة القتال الضارى من أجل الوصول إلى العرش، والقبض على مقاليد الحكم، كل ذلك من خلال تصوير العلاقة بين أمنون ولد داود وأخته تامار.

قام ديكى بإخراج المسرحية، وقد حرص على دس بعض المشاهد المسرحية المقتبسة من إحدى المسرحيات الروسية وأقمها على المسرحية. لقد تحولت الفكرة الأساسية فى المسرحية من مقتل أمنون إلى قضية أخلاقية، قوامها الأخ الذى يقتل أخاه دون أدنى تردد، كما تضمنت المسرحية بعض المشاهد الوحشية التى صدمت مشاعر الجماهير، من

بينها مشهد إغراء أمنون لأخته تamar وإغواؤها.

حرص المخرج أن يكون أسلوب المسرحية والعرض أسلوبا تعبيريا، فقد استخدم كامل مساحة المسرح وانتفع بها في براعة، كى يضع بعض النقاط المؤكدة والمناسبة لتناوله، فمثلا اهتم بالخطوات والتجمعات التى تلائم فكرته، وتساعد على عمل التكوينات المسرحية، وإدارة مشاهد المجاميع الضخمة. أيضا لجأ إلى المكياج لتأكيد فكرته، فتحوّل الوجوه بفعل المساحيق والألوان إلى ما يشبه الأقنعة، وأكمل الصورة بالملابس الغريبة. اهتم ديكى أيضا بالإيماءات والإشارات ووضعها فى إطار محدد يشبه أطر العبارات الدينية، إلى الحد الذى تحوّلت معه هذه الإيماءات فى لحظة ما إلى مجرد إيماءات حركية تصاحبها الموسيقى.

وبرغم ما اتسم به العرض من جودة فى الأداء والإخراج، إلا أنه لم يسلم من ألسنة النقد ولا من تعليقات الجماهير التى أبدت إستيائها أيضا من العرض بسبب ما أصاب مشاعرهم القومية من صدمة وقحة، إذ أن صورة الملك داود كملك ويطل وشاعر، أسمى بكثير مما قدمته المسرحية، إنه رمز وحدة وعظمة الأمة اليهودية التى تتناقلتها الأساطير والأغاني التى لا حصر لها، أما داود الهابىما وعائلته، فكان صورة غير مقبولة، ولم يكن الشعب اليهودى يتصور أنه سيراهما يوما بهذا التشويه وفى فلسطين.

أما النقد، فقد اتهموا الفرقة بالإساءة إلى المشاعر القومية، كما أسهموا بهذا النص فى إفساد معنويات اليهود، وإعطاء صورة غير حقيقية لقيمهم الأخلاقية وسلوكياتهم.

بعض آراء النقاد:

١- أفيجنور هاميرى^(١١):

ناشد فرقة الهابىما أن تحترم المشاعر اليهودية ولو على حساب هدف الفرقة الفنى وقيمها الجمالية.

٢- ناقد هابوعيل هاتسيعير^(١٢): «إن العيب فى هذا النص أن مقدميه قد حاولوا إضفاء الصبغة السياسية والعالية على أحداثه، ليجعلوا منه صالحا لهذا الزمان والمكان».

٣- ناقد دافار: اتهم زملاءه النقد بأنهم يفرضون على فرقة الهابىما مفهوما ضيقا تمثل فى ضرورة أن تكون الفرقة مؤسسة قومية يهودية، مما يترتب عليه توقف تطورها الفنى. «إن الروح التى يسعى النقد لرؤيتها والتى يطلبون من الهابىما تجسيدها لم تظهر بعد . إنها مازالت قيد الخلق مثلها فى ذلك الممرح ذاته» .

إن المسرحية قد فجرت صداما بين الأهداف الفنية التي تسعى فرقة الهايما لتحقيقها وتأكيدا وبين نوق الجماهير وما تعودت مشاهدته، بين فرقة ترى نفسها في مهمة قومية وتسعى لإنجازها، وشعب وجمهور ضيق الألقى يرى القومية بعين محلية.

لقد أثار عرض مسرحية تاج الملك داود العديد من الفئوات والاجتماعات، حيث انعقدت حلقات البحث كل ليلة في تل أبيب، وفي إحدى هذه الليالي علق المؤلف كاباك Kabak على قضية الروح المفقودة، بأن الروح تظهر في كل ما تقدمه الفرقة، ولكنها روح أولئك الأغيار Gentiles ولذا فإن المسرحيات اليهودية للفرقة تبدو مسرحيات للأغيار.

تصدى دكتور هاراري لرأى كاباك ورفضه معلنا أن فرقة الهايما قد قدمت قصصا من التوراة بطريقة الاغيار لأنه لم يكن أمامها إنتاج مسرحي لكتاب من اليهود أو الفلسطينيين، ولم يحاول أحد منهم تقديم النص المسرحي المناسب.

إن التفسير الذي وضعه المخرج للنص وشخصياته، خاصة نور داود قد صدم المشاهدين، إذ إن صورة داود في أذهان هؤلاء هي صورة الملك العظيم، صورة الشاعر، سلف المسيح، وهو رمز للعظمة وموحد الوطن، وقد حرصت كل الاساطير والحكايات على تجسيده بصورة مثالية، أما التجسيد المسرحي لداود فقد كان رومانسيا ومغايرا لكل ما في وجدان الشعب اليهودي عن هذه الشخصية، ومن هنا كانت تلك الاتهامات التي كالتها بعض المشاهدين، ويعض الصحف للفرقة، ووصموها بأنها ظلمت الشخصية، وأسأت إلى المشاعر والمعنويات القومية.

أسفرت كل هذه المناقشات والآراء المطروحة عن عدة قضايا:

الأولى: مسألة استيطان الفرقة بشكل دائم في فلسطين خاصة بعد أن خصصت إدارة بلدية تل أبيب قطعة أرض لبناء مسرح للفرقة.

الثانية: تحمل الفرقة لمهمتها الوطنية من خلال المواعة بين فكرة الفن لفن وفكرة الفن في خدمة الجماهير.

الثالثة: ضرورة أن تسهم جهود الفرقة في تعليم وتثقيف وتبصير الشعب اليهودي.

الرابعة: تسليان قضايا الجيتو وأسلوب حياة يهود الشتات والاهتمام بإعادة صياغة وجدان الشعب اليهودي والاهتمام بقضايا السبابة للمساهمة في خلق صورة مثالية للوطن اليهودي.

الخامسة: أحدثت هذه الزيارة انقساماً في الفرقة، طرح أصحاب كل قسم منها

أفكاره وطموحاته من خلال إيمانه بمبدأ عام، أهم هذه الأفكار:-

١- مجموعة المثليين المؤمنين بالأفكار الصهيونية، وتمثل هذا التيار في كل من بن خايم Ben - Chaim وكيميرنيسكي وأهارون مسكين. وكان اتجاه هؤلاء الإقامة الدائمة في فلسطين والاستقرار في تل أبيب.

٢- مجموعة المثليين الروس المرتبطين بقوة بموسكو، وهم بزعامة الكسندر برودكين Al-exander Prudkin ويرون أن روسيا وموسكو بالذات هي المقر الذي يجب أن تستقر فيه فرقة الهايما. وفي عام ١٩٢٨ وضع ستة من هؤلاء أفكارهم موضع التنفيذ، إذ عادوا مرة أخرى إلى روسيا، ولكن بقي ثلاثة منهم هناك، وعاد الباقون إلى إسرائيل بعد ثلاثة شهور من مغادرتها. وتكرر نفس الموقف عام ١٩٣٢ إذ ترك ممثلان من الفرقة فلسطين عائدين إلى موسكو ولم يعد أحد منهم مرة أخرى.

٣- مجموعة المثليين الذين تأثروا بذلك الواقع العملي النشيط الذي عاشوه في إسرائيل، وكانوا بزعامة فارشافير Warshawer، ويؤمنون بأن الهايما يمكن أن تحقق أهدافها ورسالتها من خلال جولات تكون فلسطين ضمن خطتها، ويقترحون التمرکز في برلين، حيث تلقى الفرقة الدعم الأدبي والمالي. إلى جانب ما ستحققه من مستوى فني عال، ويصرف النظر عن نوعية الجماهير، كما أن فلسطين مجرد بلد محلي الطابع، وأن شعبه محدود التفكير والاهتمامات وهو ما لا ينسجم مع مكانة وفكر وسعة الهايما.

إذن كان رأيان من الثلاثة يحبذ أن عدم الاستيطان في إسرائيل ويرى كل منهما أن تستقر الهايما في أحد المراكز المسرحية ذات السمعة الفنية العالمية كموسكو أو برلين، وربما كان للرافضين لفكرة الاستيطان أسبابهم وواقفهم. إن لقاء نظره على المجتمع الفلسطيني وقتها قد تبرر هذا الرفض، إذ أن بالفعل كانت هناك عدة مبررات:

١- كانت خطة التهجير تعرض لمعوقات خاصة في مرحلة الموجة الرابعة (١٩٢٤ - ١٩٣١)، وهي الموجة المسماة بهجرة جرابسكي^(١٣)، التي أتت لاسرائيل ب ٨٦٠٠٠ الف مهاجر معظمهم من روسيا وبولندا، من البرجوازيين الصغار الذين يعملون في التجارة والحرف اليدوية.

٢- انتشار البطالة في المجتمع الفلسطيني.

٣- إن تعداد المواطنين اليهود وقتها لم يزيد عن ١٥٦٨٠٠ نسمة.

٤- تدنى الحالة الاقتصادية والمعيشية لمعظم السكان.

٥- كانت تلك السنوات سنوات بناء وطن، لذا خصص اليهودي معظم وقته للعمل، إن لم يكن يكرس يومه بأكمله لهذا العمل. وانعكس ذلك على وقت اللهو والترفيه.

٦- غياب التقاليد المسرحية، الأمر الذي تجرّص عليه الفرقة وتشتهر به.

٧- النقص الواضح في العمالة الفنية المدربة على الأعمال المسرحية، وانعدام فرصة تنمية الأفكار وتطويرها من خلال الاحتكاك الفني الذي يمكن أن تحققه الفرقة في أوروبا.

لكل هذه الأسباب، كان على الفرقة أن تجتمع مرات لتضع النقاط فوق الحروف، واتحسم قضية المستقبل، وبالفعل تم هذا الاجتماع عام ١٩٢٩، وناقش المجتمعون كل ما طرحته الاتجاهات المختلفة بالنسبة للوضع العام، ودافع كل منهم عن رأيه وانحصرت الآراء فيما يلي:

١ - حنا روفينا أيدت الرحيل نظرا لقلة المشاهدين، الأمر الذي يترتب عليه قلة عدد العروض وضعف الحصيلة المالية مما يعرض الفرقة للخسارة، إذ إن يكفى الدخل لتغطية المصروف.

٢ - كيميرنيسكى يرى أن من الأفضل للفرقة أن تقدم أعمالها لعشرة من المشاهدين الذين يفهمون لغتها، من أن تقدم هذه العروض أمام مئات أو الوف المشاهدين الذين لا يفهمون هذه اللغة أو يستوعبونها. لذلك فهو يزي ضرورة بقاء الفرقة في فلسطين.

٣ - رفض بن خاييم فكرة الرحيل واستهجنها بشدة، وأصر على بقاء الفرقة في فلسطين، إذ أنها البلد الوحيد الذي يمكن للفرقة أن تحقق فيه شعارها وسياستها وفلسفتها.

وتداول المجتمعون باقى الآراء المتمثلة في تأييد البعض للرحيل المؤقت، والبعض الآخر للبقاء، والصحة في ذلك حماس المجموعة الأولى للتجربة الرائدة ليهود العالم، بينما المجموعة الثانية ترى أن يكون الولاء للهاييما أولا وفلسطين ثانيا. وانتصر أصحاب فكرة الرحيل والتجوال، وبالفعل غادرت الفرقة تل أبيب وفلسطين عام ١٩٢٩ في رحلة إلى أوروبا بعد أن قضت عاماً ونصف العام في فلسطين بدلا من الستة أسابيع التي كانت مقررة من قبل. أما مسألة الاستيطان، فقد وضح أنها آتية لامحالة، ولكن بعد جولة الفرقة في أوروبا، أى لا يمكن التكهّن بموعد محدد للعودة مرة أخرى إلى فلسطين، والأمر متروك للظروف ولما تحققه الفرقة وتتجزه في أوروبا، وعلى قدر نجاحها يطول البقاء أو يقصر.

بعد رحيل الفرقة بوقت قصير، قامت بعض أحداث الشغب بين العرب واليهود فيما

يعرف بأحداث عام ١٩٢٩^(١٤) وسقط الضحايا مما جعل المتعصين اليهود يطنون فشل التجربة الاستيطانية، بل ونادوا بضرورة ترك فلسطين، وقد تركها البعض فعلا، وقد تأثر اقتصاد فلسطين بسبب هذه الأحداث^(١٥).

إن ما حدث ، كان دعما لرأى الرافضين لفكرة الاستيطان من ممثلى الهابيما، على الأقل فى تلك الفترة، مما أسهم فى زيادة فترة الرحلة فى أوروبا.

الرحيل المؤقت إلى أوروبا:

رأينا كيف إنتهى انقسام الرأى فى الفرقة، وكيف انتصر أصحاب فكرة التجول فى أوروبا لفترة محدودة يعوبون بعدها للاستقرار فى فلسطين. إن تاريخ العودة غير معلوم ولا محدد، ولا يعرف أعضاء الفرقة كم ستستغرق هذه الرحلة، ولا متى تنتهى، كل ما كانوا يعرفونه، أنهم سيجوبون أوروبا، ويبدأون من ألمانيا إلى بولندا وبليجا وسويسرا والدينمارك والسويد وإيطاليا وإنجلترا.

أولا: بولندا:

هذه هى الزيارة الثانية لبولندا، ولكن الأمر قد اختلف، إذ أن الاستقبال فى هذه الزيارة لم يكن كالاستقبال فى الزيارة الأولى: إن بولندا تقدر الفرقة وتعرف قدرها، ولكن يبقى شيء، كان نجاح الفرقة فى بولندا أثناء رحلتها الأولى يعتمد على عدة أسباب، منها:

١ - أن الهابيما كانت الفرقة الوحيدة التى تقدم عروضها باللغة العبرية، هذه الميزة قد فقدت بريقها، ولم تعد تثير الحماس، و تستدعى التعصب لها. إذ لم تعد هى الفرقة العبرية الوحيدة، ففى فلسطين فرقتان.

٢ - كان من أهم أهداف الفرقة فى بولندا طرح وتأكيد فكرة الهجرة الاستيطانية إلى فلسطين، ودعوة اليهود فى كل بقاع العالم إلى تبني ذات الفكرة، خاصة يهود الشتات فى شرق أوروبا، أما اليوم ويعد أن استجاب اليهود للفكرة وزادت معدلات الهجرة اليهودية الاستيطانية إلى فلسطين، فلم يعد هؤلاء اليهود فى حاجة إلى أن يثير أحد حماسهم ليفعلوا ذلك.

٣ - أصبح معيار النجاح وجذب الجماهير البولندية لمشاهدة عروض الفرقة معياراً فنياً بحثاً، فعلى قدر ما ستقدمه من أعمال جديرة بالمشاهدة، على قدر ما سيستجيب الجمهور ويقبل على أعمال الفرقة الفنية. وقد قامت الصحافة بواجبها نحو دعوة الجماهير وحثها على حضور العروض، ولكن الاستجابة كانت غير مشجعة وكان الاستقبال أقل دفقا.

٤ - علق ناقد (١٧) الجريد اليومية اليبودية Heint والتي تصدر في وارسو على عرض الكنز بقوله (١٧):

« إن ما شهدناه اليوم هو مسرحية أخرجها المخرج الروسي ديكي، وقدمت للمرة الأولى في فلسطين، إن كلاً من روسيا وفلسطين يدينان طريقة الحياة في الشتل (١٨) ويسعيان لانقراضها، لا يتعاطفان مع هذه الحياة، إنهما يحطمان القديم ليبنيان ما هو جديد. إننا هنا معاتبون على عالم شالوم عليخيم، ونحب يهوده، وطريقة حياتهم، نحبهم من قلوبنا. إننا نضحك عليهم، ولكننا نحبهم ونحب ما نضطك عليه. إن مسرحية الكنز فكاهة عن المعاناة الإنسانية، وهو أمر معتاد بين كل البشر، ومن الطريف أنني قد سمعت حديثاً عن العديد من الحالات المشابهة وقعت في أمريكا، وعن آبار يترول وهمية. ماذا تريدون من يهود الشتل؟ دعوهم يحلمون، لماذا تصر الهابيمبا على إظهار غضبها الشديد من ذلك؟ لماذا يقطعون اللحم الحى لهؤلاء الناس يمثل هذه السادية (١٩)؟

ثانياً: المانيا:

إن برلين تعتبر الوطن الثاني لفرقة الهابيمبا، كما أنها تمثل الكثير بالنسبة للفرق اليهودية. كانت لهذه الزيارة ملامحها الخاصة والتي تتلخص فيما يلي:

١ - قدمت الفرقة عروضها في أكثر من ثلاثين موقعا في المانيا.

٢ - كان ترحيب النقاد مشجعاً وإيجابياً بينما استجابة الجماهير كانت فاترة بعض الشيء.

٣ - وكعادة الفرقة، ثارت المشاكل، وطفط على السطح قضايا ملحة، كانت هذه المرة حول النص المسرحي، وتحديد التوجهات، وتلخصت المشكلة في عدة أمور:

الأولى: هل تكفى الفرقة بما لديها من نخيرة مسرحية تقدمها في هذه الرحلة أم تبحث عن نصوص جديدة لتقدمها؟

الثاني: هل تهتم الفرقة بالنصوص التي تلقى الضوء على التاريخ والبطولات والتقاليد اليهودية وتؤكد على عظمتها وتمجدها؟

الثالث: هل تسعى لفرقة للتراث العالمى وتنهل منه ما يناسب مهمتها القومية دون تخصص أو تحديد؟

بالطبع انعقدت الجلسات والاجتماعات في خريف عام ١٩٢٩، أى قبل أربع سنوات من تولى هتلر حكم المانيا، وفي الوقت الذى سيطرت فيه القمصان البنية على الشارع

السياسى لمدينة برلين، وطرحت هذه القضايا، ولأهميتها كان مكان الانعقاد منزل مارجوت كلاسنير، وكان من بين المجتمعين العديد من المفكرين اليهود وغير اليهود ممن يعيشون فى برلين ، وكان أهم هذه الشخصيات، هايم نهمن بيباليك^(٢٠)، وكان ضيقا على المدينة ، مارتن بيبير^(٢١)، أرنولد زفنج^(٢٢)، ألفريد دويلين^(٢٣)، بيرتولد دييول^(٢٤) ، واحوم جولدمان^(٢٥)، وكلهم شخصيات تشغل مناصب ومراكز رفيعة فى المجتمع الفكرى والثقافى. وقد خلص المجتمعون إلى عدة آراء ونتائج:

١- رأى بيباليك: يرى أن فلسطين فى حاجة إلى مسرح لكل اليهود، يرضى جميع الأذواق إن هذا المجتمع الذى نشأ من شتات اليهود، لا يحتاج إلى مسرح تقليدى، بل يحتاج إلى فن يجل الحياة ويجعلها وردية، ويخفف من وطأة المصاعب ويقلل من وقعها، إنه يجب أن يكون من كل اليهود، وخلاصة عبقريتهم الفنية القومي. لقد تم أحياء اللغة العبرية، والآن جاء الدور على فن المسرح، فالهدف إحياء فن المسرح اليهودى. إن فلسطين تمر اليوم بمرحلة من النقاء، والحماس المثالى لفن المسرح ، وهناك لن تبنى مسرحا ككل المسارح، بل معبد للفن.

إن العديد من الأعمال قد قدمت تحمل الصفات المأمولة للمسرح العبرى، ومع ذلك مازال رجال المسرح اليهودى يتخطون فى مجاهل الافكار، لقد كانت هناك محاولات عديدة مثل مسرحية يعقوب وإراشيل التى قدمتها فرقة الضميمة (أوهيل)، ونالت نجاحا واستحسانا من الجماهير، كما أن الهابيمما قدمت مسرحية تاج الملك داود، وهى مسرحية عالية القيمة. إن لدى اليهود إمكانات وقدرات أكبر، وعلى ذلك. فإن من الضرورى.

مسرحية أسفار التوراة وتقديمها بصورة وبروح معاصرة ويرفض هذا الرأى تقديم أى مسرحيات تعالج حياة اليهود فى حوارهم. فى الشتات، إذ أن عرض مثل هذه الحياة بالنسبة لفلسطين أمر مرفوض لأنه صفة انطوت لتفمسح فى فلسطين مجالا لحياة أخرى. إننا نريد خلق ثقافتنا نحن، وهذا هو وجه الاختلاف بين الهابيا وأى فرقة مسرحية أخرى. وفق هذا الرأى تصبح مهمة الهابيمما مهمة قومية، ومنوطة بمسئوليات جسام، تتمثل فى العمل على خلق ثقافة جديدة فى فلسطين ، وأن تقود الشعب نحو حياة عصرية فى الوطن الجديد.

٢- رأى مارتن بوهر : يختلف مع بيباليك ويرى أن التصورات المستقبلية، والأهداف التى توضع مسبقا، والنظريات كلها أمور لا تخلق فنا. أيضا اختيار موضوعات من التراث

والتاريخ اليهودي، أو مسرحيات يكتبها مؤلفين يهود، لن يصنع المسرح اليهودي، لأن الثابت على مدار الفكر الثقافي، أن المحاولات الواعية والمقصودة، والرغبة في ذلك في ذلك، لن يخلقا انجازات ثقافية وفكرية. إن مثل هذه الانجازات تحتاج إلى وقت وتطور طبيعي ومنطقي.

إن من رأى بوبر أن يتسع أفق أصحاب الفكرة الطموحين لاستيعاب كل ألوان الفن العظيم الذي تنتجه كل العقول، وبذلك تؤثر مفرداته في الثقافة والفن اليهودي. وعلى ذلك يصبح على الهايما أن يترجم الأعمال الأدبية الكبيرة من لغتها الأصلية إلى اللغة العربية، وأن يكون جزءا من التيارات الفكرية السائدة في العالم.

دعوا الهايما تقدم مسرحيات شكسبير وكالديرون وكل منجزات العقل البشري

٣ - رأى الفريد دوييلين : يتفق مع بيبليك ويؤكد على ضرورة أن تكون أعمال الهايما خلفا يهوديا نقيًا. إن من في موقفنا لا يفكر في خلق فن من أجل الفن، لأن الشعب اليهودي الآن يخوض نضالا مريرا من أجل الوجود. لتكن عمليين، إن لدينا فنا الذي يمكن أن يخدم أهدافنا القومية.

٤ - رأى برتولد دييولد : إن الهايما أولا وقبل كل شيء، فرقة دخيلة وغريبة، ومع ذلك فهو ويتفق مع بيبليك في وجهة نظرة الخاصة بالفن النقي الخالص، وأعلن خوفه من أن الهايما إذا ما مثلت هاملت قد لا تجد قذرا من إعجاب جماهيرها يُعادل إعجاب هذه الجماهير بعد مشاهدتهم لمسرحية الدبوك.

٥ - ارنولد زفيج : يتوقع من الهايما أن تكون مسرحا معاصرا.

انتصر رأى بويير، ولجأت الفرقة إلى التراث العالمي لاختار منه نصا يعرض في برلين. ويحمل لنا التاريخ في تقارير ذلك الوقت، وبالتحديد في ١٦ يوليو ١٩٢٠ معلومة تفيد بأن فرقة مسرح الهايما العبرية الموجودة في برلين منذ شهور تدعو أصدقاء الهايما إلى مسرح Berliner لمشاهدة البروفة لمسرحية شكسبير الليلة الثانية عشر. النهائية وبالفعل حضرت الجالية اليهودية، كما حضر صفوة رجال الأدب والفن الفكر الألمان مثل Leon Feuchtwanger ارنولد زفيج، والفريد دوييلين، والكونت موتيجلاس، وتاجور الذي كان موجودا في برلين وقتها. ترجم المسرحية الشاعر العبري شاول نخير ييهوفسكي Saul Tchernihovsky وأخرجها ميخائيل تشيكوف (٢٥).

حققت المسرحية نجاحا كبيرا وصفت الجماهير لكل (٢٦) من اشترك في العرض. أكد

هذا النجاح صحة رأى بوير، وبدا وقتها أن الفرقة ستسير في ذات الاتجاه.

ملاحظات على هذا العرض:

١ - بذل المهد جهدا كبيرا في إعداد النص، وعلى ذلك لم يسلم النص من بعض التغييرات والتعديلات. وعلى سبيل المثال:

أ - حذف شخصية انطونيا ودمج شخصيتي سيسيتيان وفيلو معا.

ب - تقديم كل الأشياء بصورة مرحة صاخبة مضحكة بأى شيء من أجل تقديم فكاهة.

٢ - سخر المخرج أقصى طاقاته الابداعية ليقدّم عملا فنيا يتسم بالجدة والابتكار.

٣ - حافظ المخرج على الإيقاع المرح السريع

٤ - لمن المعروف أن ديكور المسرحية عند شكسبير عبارة عن حديقة، أما هنا فقد قصد المصمم تقديمه بشكل تجريدي مستخدما الألوان الحمراء والذهبية والارجوانية مع سفينة دوارة مطلية بالذهب، وضعت في المنتصف ويقوم الممثلون بإدارتها مع تغيير المناظر.

٥ - ساد المسرحية مرح وانفعال من بدايتها لنهايتها.

٦ - بهر الأداء الفكاهة لممثل الهاييما النقاد الذين شاهدوه من قبل وعبروا عن ذلك

بأن الأداء كان مفاجأة لهم ويرهن على ما يتمتعون به من موهبة وخفة ظل.

٧ - أكد هذا العرض المستوى الفني المتطور الذي أصبحت عليه الفرقة.

٨ - أكد هذا العرض إمكانية اقتباس التراث العالمي ليصبح تراثا عبريا يناسب الذوق

اليهودي، وينجح بين المشاهدين اليهود.

٩ - كانت هذه المسرحية هي أول مسرحية فكاهية تقدمها لفرقة.

العرض الثاني :

في ٢٤ سبتمبر ١٩٢٠ قدمت الفرقة ثاني عروضها الجديدة في المانيا، وكانت مسرحية أوريل أكوستا للمؤلف كارل جوتزكوف، وقام بإخراجها الكسندر جرانوفسكى. وهو مدير المسرح اليهودي في موسكو والسعى Goset، ومن أشهر رجال المسرح في روسيا وقتها.

أثبت تقديم هذه المسرحية مرة أخرى أن فرقة الهاييما هي فرقة يهودية بمعنى الكلمة إذ أن موضوع المسرحية يدور حول مأساة الفيلسوف اليهودي أوريل أكوستا الذي ألف كتابا اعتبره رجال الدين هرطقة. كُن لهذه المسرحية شعبية كبيرة في ألمانيا وكافة أنحاء أوروبا، ولكن في عام ١٩٣٠ اختلف الأمر، وأصبحت في طي النسيان بالنسبة للجماهير ورجال المسرح، وإن بقيت على حالها بالنسبة لرجال المسرح البيدي، إنها مسرحية اتسمت

بالباطيع الفروسى والبطولى، فخيمة الأسلوب، تحكى قصة ذلك اليهودى الأندلسى الذى ارتد عن اليهودية فقط كى يتحدى السلطات الحاخامية.

ملاحظات على العرض :

١- كان اختيار المخرج جراتوفسكى بسبب شهرته كواحد من ألمع رجال المسرح الروسى ولقدراته الفنية العالية. وقد عرف أنه يتعامل مع النص كعنصر ثانوى، إذ أنه يركز كل إهتمامه على تأكيد العناصر المرئية والموسيقية لهذه النص.

٢ - عمل مترجم المسرحية ومعدّها J. Lifschitz.

تحت إشراف جراتوفسكى، الذى طلب منه حذف شرائع باكملها ومشاهد كثيرة من النص، لأنه يضع في إعتباره كمخرج مله زمن العرض بصور لعالم كامل من الألوان والموسيقى، كرنفال من الآلهة، والدعابات الشعبية.

٣- وفق تصور جراتوفسكى، تحولت المسرحية من مأساة ذلك المنشق إلى مسرحية تصور نمط الحياة اليهودية فى هولندا فى القرن السابع عشر .

٤- صمم الملابس والمناظر الفنان ريوفاين Reuv en Falck

وقد استفاد من لوحات رابهرتنت وتربوش كخلفيات .

٥ - إهتم المخرج كثيراً بمشاهد، الزفاف، وطقوس التعبد اليهودية فى المعبد وكان مشهد الزرة فى المسرحية، هو مشهد العزل والحرمان للمرتد، وبعده النقاد تحفه المسرحية.

٦ - عمل المخرج على المزج بين المأساة والكوميديا، لذا فقد لجأ إلى إضافة شخصيات ماجنة ماهرة من عنده.

٧ - حفلت المسرحية بالرقصات الشعبية: وقد وضع الموسيقى لها الملحن كارل اثاوس Karl Rathaus الذى بحث فى التراث الموسيقى الشعبى لليهود ليختار أنغامه وألحانه.

٨ - بالرغم من غضب النقاد الألمان لمشاهدتهم هذه المعالجة الإخراجية لنص يحبونه إلا أنهم اعترفوا بعبقيرية جراتوفسكى فى صياغة العرض.

٩ - لم تتضمن ما قدمته البقرة فى الفترة من ١٩٢٦ - ١٩٣١ - أى مسرحيات تحمل مضامين قيمة.

١٠ - كان هذا العرض الشكسبيرى دليلاً واضحاً على ظهور منعطف هام فى سياسة الفرقة جعلها تحيد عن المحتوى افكرى المتميز الذى وضعته لنفسها، بل وكان بداية ليل

جديد سيقوى فيما بعد.

١١ - كانت المسرحي هي آخر عروض الفرقة في ألمانيا، وقد كتب الناقد رينيه روت Rene Rot معبراً عن خيبة أمله بالنسبة للعرض:

وداعاً لفرقة الهاييم، لا لأنها ستغادر برلين بعد أيام متجهة إلى فلسطين، وإنما لأنها بعرضها الأخيرين قد انفصلت عن ذلك الإطار المميز لها، والذي شهدناه منذ سنوات مضت عندما زارت برلين لأول مرة. لقد أعجبنا بالفرقة وقتها لما تملكه من مصادر قوة لم تكن تملكها أية فرقة أخرى:

الأولى : الخلفية الثقافية المتميزة.

الثانية : الإرادة الجماعية.

إن الجو يهودي ، الدماء يهودية ولكن الروح التي غدت هذا المسرح كانت روحاً روسية. إن الهاييم التي عبرت عن نفسها في أحسن صورة يوم قدمت مسرحية الدبوك عن الحيثو اليهودي الروسي قد فقدت هويتها هذه وقت أن بحثت عن مسرحيات جديدة تقدمها بالأسلوب الأوربي الغربي.

كانت الدبوك محاولة ناجحة للتعبير عن ثقافة غربية بالنسبة لأوروبا الغربية، لذا شكلت أساساً لمسرح جديد تختلط فيه الفكرة والشكل، لتعطي المشاهد شكلاً مسرحياً.

لندن :

وصلت الفرقة إلى المدينة ضمن الرحلة الأوربية الثانية في يناير ١٩٣١، وفي الوقت الذي كانت ذات المسرحية تعرض على مسرح الاولدفيك، ويقوم جون جيلجود بدور مالفوليو.

وقد علق الناقد كوربين وود Corbin Wood على عرض الليلة الثانية عشر بقوله، "في السلاسل من يناير ١٩٣١ تشاهد لندن في وقت واحد . غرضين مختلفين لمسرحية الليلة الثانية عشر، ففي الاولدفيك يقدم الممثلين الانجليز مسرحية شكسبير الليلة الثانية عشر بطريقة إنجليزية، تنسم فيها المسرحية بالمرح والصخب مع نزوع إلى الحزن والسوداوية، بينما في مكان آخر يقدم ممثلوا الهاييم ذات المسرحية ولكن يمكن القول بأنها ليست مسرحية شكسبيرية، ومع ذلك فإنه يُعد أمراً مثيراً وجديراً بالاهتمام برغم كونه ليس شكسبيرياً.

ملاحظات الرحلة الثانية لأوروبا:

إن المقارنة بين الرحلتين، يمكن أن تعطينا بعض المؤشرات أهمها: -

١ - بالرغم من عدم معرفة أى من الممثلين موعد نهاية الرحلة فإن المستقر فيما بينهم أن مع نهاية الرحلة إن عاجلا أو آجلا، فهم يستقرون في فلسطين ويستوطنون، إذ أن المسئول السياسى والثقافى عن اليشوف (التوطن) كان يرى أن رحلة الهاييم رحلة سفير الثقافة الفلسطينية. ولكن عندما بدأت الرحلة أصيب أعضاؤها بخيبة أمل عندما وجدوا الإعلانات عن العروض تحمل جملة مسرح هاييم موسكو بدلا من مسرح هاييم فلسطين.

٢ - اختلف استقبال التجمعات، ليهودية للفرقة وردود أفعالها في هذه الرحلة عن الرحلة الأولى، إذ كان فاترا، كما أن هذه الجماهير قد فقدت الحماس لعروض اللغة العبرية والمضامين القومية.

٣ - أكدت هذه الرحلة، خاصة بعد انتشار الحركة النازية، أن المكان الطبيعى لفرقة الهاييم هو فلسطين، ولا مكان غيرها مهما كانت الاغراءات والاستقبالات.

٤ - أكدت الرحلتان أن مجموعة ممثلى الهاييم، مجموعة موهوبة وعلى مستوى فنى عالى بشهادة الجماهير، وأنها من خلال هؤلاء قد حققت سمعة عالمية واشتهرت بكونها مسرحا للفن والثقافة والدليل على ذلك:

أ - قيام الكاتب المسرحى برنارد شو باعتلاء المسرح بعد عرض للفرقة في لندن، وطالب ممثلى الفرقة مغادرة لندن فورا قبل أن تصيبهم عدوى التمثيل الأنجليزى، وتمادى في إعجابه إلى درجة أنه أعلن يومها أن على الممثلين الانجليز أن يذهبوا إلى فلسطين ليشاهدوا الهاييم ويتعلموا من فنها وأسلوبها.

ب - قام الفنان ماكس رينهارت بتشجيع الفرقة وممثليها وأثنى على أدائهم.

٥ - لم تحقق الفرقة في هذه الرحلة مكاسب مادية تذكر، والدليل أن الفرقة بقيت في كونستانز Konstanz في المانيا بعض الوقت انتظارا لاستكمال نفقات رحلتها إلى فلسطين.

٦ - شكلت أثناء رحلتي الهاييم إلى أوروبا جمعيات أصدقاء المسرح لجمع الأموال والهباء للفرقة، أهم هذه الجمعيات، Agudat Hapatronim أى اتحاد مناصرى الهاييم، ويتكون من أغنياء اليهود الألمان، يلتزم كل منهم بدفع ثلاثة آلاف مارك المانى في مواجهة العروض اليهودية ووصفها بأنها العار الثقافى في المانيا Kultur Schande من حتمية التفكير الجدى في العودة إلى فلسطين كملجأ دائم وملاذ آمن.

هوامش الفصل الثاني

- (١) Ha'artz أي الأرض، وهي من الصحف اليومية الصباحية، وهي مستقلة
- (٢) Davar وتعني الكلمة، وهي صحيفة يومية يصدرها الهيستدروت لتعبر عن رأي الصهيونية العمالية، ثم تحولت بعد ذلك لتكون لسان حال المنظمة الصهيونية العالمية والوكالة اليهودية وهي جريدة شبه رسمية.
- (٣) Aliyah وهي كلمة عبرية مشتقة من يطر، والمهاجرون هم عوالم. والكلمة عدة معان. استخدمت الحركة الصهيونية هذا المصطلح النقيبي وأطلقته على موجات الهجرة اليهودية من شرق أوروبا إلى فلسطين في الفترة ما بين ١٨٨٢ - ١٩٤٤.
- (٤) Agudat Hasofrim رابطة الكتاب.
- (٥) اليعازر ستينمان Eliezer Steinman.
- (٦) فرقة محبي العبري التي قدمت أعمالها من ١٩٠٤ - ١٩١٤ ثم فرقة المسرح العبري التي تأسست عام ١٩٢٠، والمسرح الدرامي الذي نشأ عام ١٩٢٢، ثم فرقة مسرح تاي TAI التي جاءت من ألمانيا لتستقر في فلسطين عام ١٩٢٤، ثم فرقة الخيمة (أوهيل) التي أسسها موشيه هاليم عام ١٩٢٥
- (٧) في مسرح Bet Ha'am.
- (٨) Alexei denisovich Dikie (١٨٨٩ - ١٩٥٥)
- (٩) وهو رأي الناقد شلومو زيميل Shlomo Zemach.
- (١٠) أي العامل الفني وكان المقال للناقد Keshet - Kopilowitz.
- (١١) Avigdor Hameiry ١٨٩٠ - ١٩٧٠ شاعر وكاتب وصحفي. من مواليد المجر. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢١، وعرف بتصعبه للمبادئ الصهيونية، وواجه بالنقد اللازم وهو مؤسس المسرح الانتقادي في إسرائيل (الموسوعة ٤١٠)
- (١٢) كان هذه المرة Y.Lufban.
- (١٣) وهو رئيس وزراء بولندا، وكان معروفًا بعدائه لليهود. (الموسوعة ص ٤١٢)
- (١٤) كان السبب المباشر لوقوع هذه الأحداث، هو الموقف العدائي العربي تجاه سياسة الاستيطان ومحاولات إنشاء الوطن القومي لليهود في فلسطين، إذ استشعر العرب أن هذه السياسة ستؤدي لاصحالة إلى إخضاعهم سياسيا واقتصاديا للصهيونية.
- (١٥) شكلت الحكومة البريطانية لجنة عرفت باسم لجنة شو للدراسة الموقف، وانتهت اللجنة إلى أربعة توصيات.
- ١ - تفسير بعض الجمل الغامضة في صك الانتداب مثل المحافظة على حقوق الطوائف غير اليهودية.
- ٢ - إعادة النظر في النظم المتبعة لتنظيم الهجرة.
- ٣ - دراسة إمكانية إدخال الأساليب الزراعية الحديثة، وتنظيم سياسة تملك الأراض.
- ٤ - إعادة تأكيد البيان الصادر في عام ١٩٢٢ الذي يمدد اشتراك الجمعية الصهيونية بأي درجة في حكومة فلسطين.

J M. Neuman (١٦)

Mendel Kohansky The Hebrew Theatre Israel universities Press 1969. P 114 (١٧)

(١٨) كلمة بيرية كشتقة من كلمة شتوت زى المدينة، وهي عبارة عن تجمع سكانى يهودى وهو فى منطقة الاستيطان اليهودى فى بولندا وإتوانيا. (المسيرى فى موسوعة المفاهيم والمصطلحات اليهودية، مرجع سبق ذكره ص (٢).

(١٩) Sadism مذهب يتلذذ فيه المرء بانزال ضروف العذاب بمحبوبته، وينتهج للقسوة المقرطة.

(٢٠) هو ابن أخو الكاتب تشيكوف، وأحد تلاميذ فاختانجوف، ومن أعضاء مسرح الفن بموسكو.

(٢١) وضع الموسيقى ارثيست توخ Ernst Toch، أما الديكور فكان من تصميم الروسى اليكوماسجوتن Aleks Masjuin.

الفصل الثالث

الهائيماء والاستقرار الاستيطانى (١٩٣١ - ١٩٣٧)

فى هذا الفصل سوف نتحدث عن فرقة الهائيماء فى مرحلتين من مراحلها الهامة : -
المرحلة الأولى : وهى مرحلة بداية فكرة الاستيطان فى فلسطين عام ١٩٣١، ونناقش
هذه المرحلة حتى عام ١٩٤٨.

المرحلة الثانية : وهى تلك التى تبدأ من عام ١٩٤٩ وتستمر حتى عام ١٩٧٧.

المرحلة الأولى : ١٩٣١ - ١٩٤٨

فى فبراير ١٩٣١ وصلت فرقة الهائيماء من أوروبا لتستوطن وتستقر فى تل أبيب، ولعل
السبب وراء اتخاذ هذا القرار، ما لاقته الفرقة من مصاعب خلال رحلة أوروبا الثانية. ومن
أهم هذه المصاعب :

١ - مصاعب مالية : فبرغم شهرة الفرقة وسمعتها الفنية فى أوروبا، لم تحقق عائدا
مائيا يذكر ولقد وصل الحال بالفرقة أنها لم تكن لديها تكلفة السفر بين أوروبا وفلسطين،
ولولا مساعدة جمعية أنصار الهائيماء لما تمكنت الفرقة من مغادرة ألمانيا إلى فلسطين، بل
لوصل الأمر إلى حل الفرقة.

٢ - مصاعب نفسية : إن المد الهتلرى النازى الذى أخذ ينمو فى ألمانيا، وعانت منه
الفرقة يوم أن وقف شباب النازى وهم يحملون الصليب المعقوف، رمز وشعار الحركة
النازية أمام مسرح فورزبورج Wurzburg وإفقاتهم تندد بوجود الفرقة، وتعتبره عارا
ثقافيا، بل وما حدث من مشاجرات أثارها لابسو القمصان البنية المشحونون بالعداء
لليهودية. مثل هذا الجو جعل التفكير فى ترك ألمانيا إلى فلسطين ضرورة حتمية ولا بديل
له..بالإضافة إلى تلك الصعوبة هناك حالة نفسية سيطرت على أعضاء الفرقة، تمثلت هذه
الحالة فى تلك الضرورة التى أجبرتهم على السفر إلى فلسطين، وبذلك يتحولون من العالمية
إلى المحلية الضيقة، وهو أمر صعب بالنسبة للممثل، كذلك تفكيرهم فى البداية التى

ستكون من الصغر.

٢ - مصاعب فنية : تمثلت هذه الصعوبة في أربعة محاور :

الأول : قلة النصوص المؤلفة باللغة العبرية، وحتى ما وجد منها ليس علي المستوى الفني المطلوب.

الثاني : لما سبق ستضطر الفرقة للتخلي عن سياستها إذ ستلجأ مرة أخرى للتراث العالمي لتستكمل ذخيرتها المسرحية.

الثالث : فرض عليهم الاستيطان مشكلة هامة، ظهرت في البداية وهي إمكانية الاستعانة بالمخرجين المشهورين بمستواهم الفني، إذ أن تواجدهم في فلسطين لن يسمح لهم بالاستعانة بهؤلاء المخرجين الذين اعتمدت عليهم الفرقة من قبل، كما سيفرض عليهم ضرورة الاكتفاء الذاتي سواء من داخل الفرقة، أو ممن يستوطنون فلسطين.

إن فلسطين عام ١٩٢١ كانت تموج بحركة مسرحية واعدة، ولكنها مستقرة، فمع قدوم الهايما للاستيطان، كانت هناك فرقة الخيمة (أوهيل) تقدم عروضها المتواصلة بانتظام، كما كانت فرق المسرح الساخر تعارس نشيطاتها وتقدم عروضها الضاحكة للمجتمع اليهودي.

إن المثابرة والنحت في الصخر سمة من سمات فرقة الهايما، مضافا إليها سمة الجماعية التي تحكم تصرفات وسلوك الأفراد، كما تحكم اتجاهات الفرقة وسياساتها. وبحسبة بسيطة نجد أن هناك مقايضة قد تمت عام ١٩٢١، فرقة الهايما ضحت بكل شيء في سبيل الاستقرار والاستيطان، كما أن فلسطين قدمت في المقابل العديد من الأمور التي كانت الفرقة تفتقدها وتحتاج إليها، إذ قدمت الملجأ الآمن، الجمهور المعجب، الدعم المالي والمساندة بلا حدود للفرقة مهما قدمت من أعمال، تعاون كل المسؤولين والجهات الإدارية، كل هذه الأشياء لم تكن الفرقة لتحصل عليها في روسيا أو أوروبا.

جاءت الفرقة إلى فلسطين وفي جعبتها تسع مسرحيات، خمس منها قدمتها الفرقة في موسكو، واثنان أثناء الرحلة الأولى إلى فلسطين، واثنان أثناء رحلة أوروبا الثانية، وإذا ما أردنا تصنيف هذه المسرحيات، سنجد أنها تتدرج تحت نوعين أساسيين من المسرحيات:

الأول : مسرحيات ذات موضوعات يهودية متنوعة، يمكن تحديدها بشكل قاطع كما

يلي:

١ - مسرحيات مأخوذة عن أسفار التوراة وقصصها.

- ٢ - مسرحيات مأخوذة عن التراث الشعبى اليهودى، وهى تخصص تروى حياة البشر الذين عاشوا فى الجيتو أو الشتات، أو فى حوارى روسيا فى أواخر القرن التاسع عشر.
- ٣ - مسرحيات تاريخية تتعامل مع فكرة واحدة هى بقاء واستمرار اليهودية.
- ٤ - مسرحيات الواقع المعاش وهى تعالج حياة المهاجرين والوافدين الجدد الى فلسطين.
- الثانى : مسرحيات غير يهودية، ويمكن أن نسميها مسرحيات مأخوذة عن التراث العالمى.
- وقبل أن نستعرض فى مناقشة مسرحيات النوع الأول بالتفصيل نلجأ إلى جدول يتعلق بهذه النقطة يوضح لنا فى مراحل زمنية ما قدم من كل نوع وعدد أيام عرضه.

جدول رقم ١ يوضح أنواع المسرحيات المنتجة من ١٩٣١ - ١٩٤٨

النسبة	اجمالى المسرحيات	نوع المسرحية المقدمة		نسبتها %	نوع المسرحية المقدمة	
		نسبتها %	غير يهودية		عدها	يهودية
٪١٠٠	٧٩	٤٤,٣	٣٥	٧,٦	٦	٤٤
				٢٠,٢	١٦	توارثية
				٢٢,٨	١٨	الشتات
				٥,١	٤	تاريخية
						تعالج الحياة فى فلسطين

جدول رقم ٢ يوضح تراث الفرق فى ذات المرحلة السابقة من خلال الموضوع واللغة

نسبة	اجمالى العدد	عدد المسرحيات غير اليهودية	عدد المسرحيات اليهودية	لغة المسرحية
٢٢,٨	١٨	-	١٨	اليديية
١٧,٧	١٤	٥	٩	الالمانية
٥,٢	١٢	-	١٢	العبرية
١٣,٩	١١	٩	٢	الانجليزية
١٠,٢	٨	٦	٢	الروسية
٧,٦	٦	٥	١	الفرنسية
٦,٣	٥	٥	-	التشيكية
٦,٣	٥	٥	-	لغات أخرى

ملاحظات على الجدولين رقم ٢، ١ :-

١ - قدمت الفرقة ٧٩ مسرحية جديدة في الفترة من ١٩٣١ - ١٩٤٨ منها ٤٤ مسرحية (أى ٥٦٪) يهودية، و٣٥ مسرحية (أى ٤٤٪) غير يهودية، وهذا يعنى المحافظة على التوازن بين ما هو يهودى وما هو تراث عالمى .

٢ - داخل العروض اليهودية : ست مسرحيات توراتية، وست عشرة مسرحية من قصص الشتتل، وثمانى عشرة تعالج موضوعات تاريخية تهدف إلى إحياء اليهودية ولغتها، أما المسرحيات الأربع الباقية فهى عن حياة المهاجرين فى فلسطين.

٣ - من الجدول رقم ٢ نلاحظ أن هناك ٦٧ مسرحية، أى ٨٥٪ من الإجمالى، مسرحيات لغتها الأصلية لم تكن العبرية.

٤ - احتلت مسرحيات اللغة اليديشية النسبة الغالبة، ثم تلتها مسرحيات اللغة الألمانية، ثم مسرحيات اللغة العبرية.

المسرحيات اليهودية التى قدمتها فرقة الهابيم :

أولا : مسرحيات مأخوذة من أسفار الكتاب المقدس :

من المعروف أن الكتاب المقدس أحد رموز الأيديولوجية اليهودية، وبالتالي كان رمزاً لكل ما يدور حول الدين والاجتماع والفن. وقد حرصت الفرقة منذ البداية على ربط سياستها بهذا المنبع المقدس، ولكن وجد أصحاب الفكرة أنفسهم فى مأزق، بسبب عدم قدرة مثل هذه المسرحيات على الصمود طويلا أمام الألوان الأخرى من التراث العالمى، بالإضافة إلى عدم قدرتها على مجاراة التقنية المدنية للتراث. كما أن البعض من كتابها ليس يهوديا أصلا.

هذه التحفظات، جعلت الفرقة تقدم خلال الفترة من ١٩٣١ - ١٩٤٨، ست مسرحيات توراتية فقط، إثنان منهما باللغة العبرية^(١)، وقد لاقتا نجاحا وقبولا لدى الجماهير. ومن الملاحظ أن مثل هذه المسرحيات تقدم صورة قديمة، ولا يستطيع مؤلفها أن يضيف عليها أى نوع من الحداثة، لتعلقها بوقائع وقصص دينية معروفة للكافة، وأى إجراء لتعديلها، قد يتسبب فى كارثة.

وقد أثبتت التجربة ذلك، عندما حاول المؤلف ماكس برود Max Brod عام ١٩٤٣ أن يقتبس إحدى قصص التوراة^(٢) ويسقط أحداثها على الواقع المعاصر، فقبول بعاصفة نقدية لازعة قاسية، لمحاولته الإفلات من استاتيكية القصة التوراتية وجمودها.

وقد رأى ناقد جريدة دافار Davar أنه مهما حوت المسرحية التوراتية من أخطاء فإنها ستجد قبولا لدى المشاهدين، وهي بمثابة خطوة نحو المسرحية العبرية الصحيحة. كانت المسرحية الأولى ميكال ابنة شاول^(٣) تحكي قصة حب هذه الابنة لداود منافس شاول وعدوه، واخلاصها له، إذ ساعده في الهرب من وجه أبيها الذي يريد قتله مرات ومرات.

أما المسرحية الثانية فهي حب جبل صهيون في القدس وتقع الأحداث في مملكة يهوذا عندما كانت محاطة بالفلستينيين. قدمت المسرحية في يوليو ١٩٤٧، وكان الوقت مناسباً لتدعيمها في ذلك التاريخ، إذ أنها مسرحية توراتية وأسطورية تركز على ارتباط الشعب بأرضه.

وبرغم نجاح العرض جماهيرياً، إلا أن النقاد لم يحسنوا استقباله، سواء من ناحية الإعداد المسرحي للنص، أو طريقة تقديمه.

إن هذا اللون من المسرحيات التوراتية، مر بالعديد من الصعاب التي كانت سبباً في فشله، وأهم هذه الصعاب :

١ - محاولة إضفاء روح المعاصرة على الأحداث التاريخية وفشل كل المحاولات لصعوبة ذلك.

٢ - صعوبة إبراز محاسنها الفنية.

٣ - عدم كفاية العناصر الدرامية، ومحاولة استكمال حبكتها يؤثر بشكل أو بآخر على المضمون المعروف للقصة أو الحكاية المختارة من الكتاب المقدس.

٤ - محاولة استخدام الواقعة التوراتية وجعلها تناسب الأهداف السياسية والاجتماعية في فلسطين وقتها.

ثانياً : مسرحيات الشتت^(٤) Shtetl

وهي مسرحيات تعالج حياة يهود الشتات، خاصة حياة أولئك الذين يعيشون في شرق أوروبا، وروسيا القيصرية بالذات.

وبالطبع مثل هذه المسرحيات تكتب بلغة إنشاهديها، ولما كانت اللغة اليديشية هي اللغة الأساسية لسكان هذه المناطق، فقد صاغ مؤلفو المسرح مسرحياتهم بهذه اللغة.

أهم هؤلاء المؤلفين :

١ - شالوم عليخيم وكتب سبع مسرحيات.

٢ - جاكوب جوردين وكتب مسرحيتين

٣ - بيريتز هيرشبين وكتب مسرحيتين.

٤ - أنسكى وكتب مسرحية واحد.

٥ - ليفياك وكتب مسرحية واحدة.

٦ - مينديل موخير سفوريم وكتب مسرحية واحدة.

إلى جانب هذه المسرحيات اليدوية، هناك مسرحيتان كتبتا باللغة العبرية، هما :

١ - يوم الجمعة الناقص Yom Shishi Hakstzar، كتبها المؤلف بيبالك عام

١٩٣٣ كانت مسرحية مرحلة خفيفة، تدور حول حياة اليهود الذين يعيشون في روسيا، والذين يخالفون تعاليم الدين بشأن يوم السبت، فالراي ليب يسافر يوم السبت.

إن المسرحية تتضمن العديد من المواقف الضاحكة. تولى كيميرينسكى إخراج هذه المسرحية، وقد استحسناها النقاد والجمهور، وقالوا عنها إنها خير نموذج على إمكانية وأهمية تقديم وإعداد القصص اليهودية، ومعالجة الموضوعات التي تهم اليهود وتجسيدها على المسرح.

٢ - هو وابنه Oto Veet Bno للمؤلف بيركوفيتش .

أيضاً ، قدم المسرح القومي عدة مسرحيات ناجحة من التراث اليدوي المترجم إلى العبرية، أهم هذه المسرحيات :

١ - الكنز لشالوم عليخيم.

٢ - الشعب Amcha، عام ١٩٣٢، وهي تحكى قصة ترزى فقير يرث أحد أقربائه

وفجأة يصبح غنياً. ظلت هذه المسرحية تعيش في فرقة الهايما لمدة عشرين عاماً، وعرضت مائة وسبعاً وخمسين ليلة عرض.

وقد أجمع النقاد على أنها تمثل بهجة يهودية خالصة وحقيقية، وأنها يهودية في كل شئ.

٣ - من الصعب أن تكون يهودياً^(٥) وهي مسرحية لشالوم عليخيم.

٤ - توفيا العامل في مزرعة انتاج الالبان والزبدة^(٦).

٥ - الحقول الخضراء^(٧) لبيرتز هيرشبين وقد قدمت عام ١٩٣٥.

٦ - Mirele Efros لجاكوب جوردين، عام ١٩٣٩^(٨)، وهي مقتبسة عن شكسبير.

٧ - اله .. الرجل ... الشيطان، لجاكوب جوردين أيضاً ١٩٤٠^(٩).

ثالثا : مسرحيات تدعو للتمسك باليهودية :

وهي مسرحيات تتفق مع ما دعت إليه الصهيونية، وقد كُتِبَ معظمها بعد قيام الحرب العالمية الأولى وانتشرت أيضا في شرق أوروبا، تدعو وتذكر يهود الشتات بدينهم وتقاليدهم وعاداتهم وأعيادهم، وضرورة الهجرة إلى فلسطين حيث الحياة الجديدة على جبل صهيون، والعمل على بعث وإحياء الوطن القومي لليهود. أيضا عالجت موضوعات تدعو لاعتناق اليهودية وتحبيب الناس في الدين. كما كانت فكرة معاداة السامية أحد الموضوعات التي عولجت.

قدمت الفرقة من هذه النوعية ثمانى عشرة مسرحية. وهناك أيضا مسرحيات محلية قدمتها فرقة الهاييم في الثلاثينيات، تدور موضوعاتها حول قيام النظام النازي، وتعكس الأحداث الجارية وقتها. وأهم هذه المسرحيات :

١ - اليهودى Suess، عام ١٩٣٢.

٢ - البرفيسور مانهايم، للمؤلف هـ. ولف H. Wolf عام ١٩٣٤. وهي تعالج تلك المشاكل التي واجهت رجال الطبقة العليا في ألمانيا تحت حكم النازي، فالبرفيسور مانهايم بطل المسرحية، يهودى مثالى، وجراح شهير فصل من عمله بعد صدور القوانين المعادية للسامية. ولكن يعود مانهايم إلى موقعه بعد تعديل هذه القوانين، خاصة لأولئك الذين شاركوا في معارك الحرب. يطلب منه رئيس المستشفى النازي توقيع بعض الأوراق المتعلقة ببعض من فصلوا، يرفض مانهايم، فاعتبره رئيسه معارضا، وسجل اسمه في القائمة السوداء. حاول مانهايم التغلب على الموقف، ولكن لم يجد حلا إلا الانتحار قبل أن يقدم مانهايم على هذه الجريمة، أعلن أنه يضطر إلى ذلك ليحل مشكلته، ولكن على الأجيال الشابة أن تبحث عن حل للمشكلة أفضل مما توصل إليه هو.

٣ - العادلون : وهي مسرحية انجليزية للمؤلف جون جالسورثي.

٤ - تاجر البندقية : لشكسبير ومن إخراج ليوبولد جاسنر^(١٠) Leopold Jessner والمسرحيتان مأخوذتان عن المسرح الانجليزي، وتعالجان مشكلة العداء للسامية في ذلك المجتمع الانجليزي.

وقد اعتبر النقاد اختيار الفرقة لمسرحيات من لغات أخرى بمثابة الاعلان عن استمرار الهوية العالمية للفرقة، وليس الهوية المحلية الفلسطينية. وقد كتب بعض النقاد عن مسرحية تاجر البندقية معلنين أن بطلها شايولوك لا يمثل بنية حال من الأحوال، الروح اليهودية

الحقيقية، بل يخالف تقاليد وسمات المجتمع اليهودى المعاصر فى فلسطين.
وقد أثار عرض هذه المسرحية ثورة المتعصبين، فعمدت الندوات ضد هذا العرض بعد شهر من تقديمه، وتحولت هذه الندوات إلى محاكمة عامة لشكسبير وفرقة الهايما، والمخرج الذى أخرج العرض.

لقد أخذ الموضوع أبعاداً سياسية إلى جانب البعد الاجتماعى والفنى، إذ شارك رئيس اليشوف Yishuv فى هذه الندوات مؤيداً مبدأ المحاكمة، ومناصرراً للرأى المعلن ضد مسرحية تاجر البندقية.

كانت خلاصة الرأى فى هذه الندوات، أنه لا يمكن اتهام شكسبير ولا فرقة الهايما ولا المخرج جاسنر بمعاداة السامية، لأن المؤلف لم يقدم شخصية شايлок من زاوية واحدة شريرة، ولأن المخرج أيضاً فسر المسرحية على ضوء الواقع اليهودى المعاصر، أما الفرقة فقد كانت من الشجاعة لتقدم مثل هذه المسرحى.

من الغريب أن تفشل هذه المسرحية جماهيرياً فى كل مرة تقدمها الفرقة، رغم حرص الفرقة على تغيير الرؤية الإخراجية للنص فى كل مرة.

٥ - المارانوس: لماكس زفيج. قدمت المسرحية فى ديسمبر ١٩٢٨، وهى مسرحية يهودية خالصة.

وقبل تناول المسرحية نعرف ما المقصود بكلمة مارانوس.
المارانوس كلمة أطلقت على أولئك اليهود الذين ارتدوا عن ديانتهم ظاهرياً فى أسبانيا فى القرن الخامس عشر، وبعد سقوط الدولة الاسلامية.

إذن هم أولئك المسيحيون الجدد الذين ينحدرون من أصل يهودى، ويتميزون بازدواج الديانة، فهم أمام الناس مسيحيون يمارسون الطقوس الدينية فى الكنيسة، أى أنهم فى العلن كاثوليك، أما بينهم وبين أنفسهم فهم يهود يمارسون شعائر الديانة اليهودية ويتمسكون بتقاليدها وعاداتها. احتل هؤلاء أرفع المناصب فى الدولة كما كانوا يعدون من الأسر الاسبانية النبيلة، وظلوا محتفظين بوصفهم الاجتماعى هذا قرابة القرن، وحتى ظهور بوارر الضعف على قوة الكنيسة كنتيجة حتمية للحروب الطويلة بين الأسبان والبربر. كان كبش الغداء يحتاج إلى قرار بأنه مذبذب، لذا ففى عام ١٤٨٠، وأثناء فترة حكم إيزابيلا، انشئت محاكم التفتيش، قدمت المسرحية عام ١٩٢٨، ووضح توازى أحداثها مع عصر إيزابيلا، وربط المؤلف بين هذا العصر وعصر هتلر فى ألمانيا.

٦ - مسرحيتان تعالجان قضية العيش في الشتات، هما :

أ - سوف أحياء Lo Amut Ki Ehie، قدمت عام ١٩٤٤، وهي للمؤلف دافيد بيرجيسون David Bergelson، وهو كاتب يهودى سوفيتى، وتدور حول مشاكل اليهود أثناء الحرب، وقد سميت المسرحية باسم المزمور ١٣٨ : ١٧.

بطل المسرحية أفروم - بير، يهودى عجوز، فخور بكونه مواطناً سوفيتياً، كما أنه مليء بالحماس القومى اليهودى. يفقد أفروم ولده الأكبر في الحرب العالمية الأولى، ثم يفقد ولده الثانى وهو قائد لواء في الجيش الأحمر، ويرغم كل ما مر بالرجل من أحداث، وما أصابه من كوارث، لم ينهار أو يهتز، لأنه يعتقد ويؤمن بأن العديد من اليهود قد ماتوا، ولكن الأقوياء منهم سيعيشون.

إن العجوز أفروم في مواجهة درامية مع الاستاذ كورنبلت Kornblit وهو شخصية يهودية لاجئة، وفدت من المانيا فرارا من المتابع. لم يعلن كورنبلت عن نفسه، ولم يكشف عن هويته اليهودية إلا بعد الاجتياح الألمانى لروسيا.

كان كورنبلت في حالة من اليأس والقنوط تحت الاحتلال النازى، مما دفعه إلى الانتحار.

إن ما ارتكبه كورنبلت أقلق العجوز أفروم بيبير لأنه يؤمن بالفكرة التي تري أن الشعب اليهودى وبرغم كل ما لاقاه من اضطهاد وطرد ومطاردة قد ظل أقوى من كل ما حاق به، بل وظل يعلن للعالم ويقوة أنه شعب لن يموت وسوف يحيا، هكذا قال أفروم بصمود وتحدى لحظة أن قتله النازيون.

لقد أثارت مسرحية «سوف أحياء» الكثير من الجدل والمناقشات الساخنة، ففي ليلة الافتتاح أعلن الكاتب شالوم شوفمان Shalom Shofman ضرورة إيقاف العرض، إذ أن الصورة التي ظهرت بها الشخصيات اليهودية في المسرحية، أقلقته وجرحته مشاعره، كما كتب في جريدة دافار مقالاً عارض فيه التفسير الذى طرحه المسرح عن العداء للسامية، وتعجب كيف سمحت الهايما وجرأت على إرغام ممثلين يهود على تمثيل شخصيات ضباط ألمان نازيين، وبهذا الشكل الجميل وبطريقة متكبرة متفحرة فخورة بسماتها. وفي رأيه أن الشخصية النازية التي تعرض على المسرح العبرى يجب أن تكون شخصية غريبة، بشعة كاريكاتورية السمات، تجعل من يراها ينفر منها ويسخر من تفاصيلها.

أما ناقد جريدة دافار فقد رأى في المسرحية نموذجاً يجب ألا تقدم الفرقة المسرحية

عليه، كما يجب أن تراعى الفرقة مشاعر اليهود عند تقديم شخصيات نازية. ويرى ناقد هارتس أن شخصيات المسرحية ليسوا بشرا بل مجرد دمي، وأن المسرحية مجرد ملودراما غنائية خفيفة. إن عرض هذه المسرحية طرح سؤالاً هاماً .. هل من اللائق أن تعرض أحداث المحرقة النازية على المسرح؟

ب - الاستشهاد Kiddush Hashem

مسرحية كتبها شوليم أسك عام ١٩٢٠، وهي مسرحية تاريخية تعالج البطولات اليهودية والاستشهاد من أجل الدين والمبادئ، أثناء ثورة^(١) القوقاز وأهل اوكرانيا عام ١٩٤٨.

أعطى القوقاز اليهود فرصة الحياة لكل من ينحني للصليب، ولكن قابل اليهود هذا العرض بالرفض، وغنوا الترنيمات المقدسة من سفر الزامير. فقام القوقازيون بذبح ألف وأربعمائة رجل وأمرأة وطفل. لم يفكر واحد منهم في حياته، ولم يتنازل عن عقيدته وديانته من أجل الخلاص من هذا المصير المؤلم الذي فرض عليهم.

إن عظمة الشهداء في القرن السابع عشر صورة أراد المؤلف نقلها ليراها الجيل الجديد من الشباب، والهدف واضح، هو استشارة هممتهم، وزيادة حماسهم القومي. إن المسرحية تؤكد أنه بالرغم من النصر المعاصر للقوة المادية غير اليهودية، إلا أن النصر الباقي والثابت على مدار التاريخ كان لسمو ونبل الأخلاقيات اليهودية، وأن الموت من أجل تقديس وتكريس الاسم Kiddush Hashem أيضا دليل على صحة المقولة.

قدمت المسرحية في ديسمبر ١٩٤٧، واستمر عرضها تسع وعشرين ليلة عرض، وهاجمها النقاد وهاجموا من اختارها، ووصفوا من تسبب في تقديمها بأنه جلياط، لم يختر الوقت المناسب لتقديمها. وفي رأى جاموز أن جماهير فلسطين تعتبر فرقة الهايما مسرحها القومي، لذا كان يجب أن تكون الفرقة على هذا المستوى، لأن المسرحية وما تحمله من مضامين ليست مناسبة للحظة أو زمن تقديمها، إذ أنها تصور اليهود خائفين مستسلمين، يتقبلون مصيرهم دون أننى محاولة للمقاومة، أو حتى الدفاع. وهذا أمر قد ينعكس حقيقة على مستوطنى فلسطين الذين يناضلون ويحاربون من أجل إقامة دولة يهودية مستقلة.

رابعاً : مسرحيات تُجمل الحياة الجديدة في فلسطين وتدعو للتغيير :

قدمت فرقة الهلباما أربع مسرحيات من هذا النوع، وباللغة العبرية، وقد راعى مؤلفوها تقديم صورة وردية للحياة في المستوطنات، وتجميل الانزراع في أرض فلسطين .. إن هذا النوع من المسرحيات كان مطلوباً في تلك الفترة بالذات، وهو وقت تزحف فيه جموع المهاجرين من شتى بقاع العالم سعياً للوصول إلى فلسطين، وبالطبع تكون الصدمة قاسية للوافدين لعدة أسباب :

١ - النزاح المهاجر من الشتات، قبل ترك حياته المستقرة تحت تأثير الدعاية الصهيونية الجاذبة، مدفوعاً بمؤثرات ومقولات قومية ووطنية، ومخدوعاً بمعسول الكلام، مطلقاً في الفضاء، يحلم بأنهم سيعيدون يقضيها في الأرض الموعودة فلسطين بعد سنوات من الغربة والتشتت. وما أن يصل إلى أرض الميعاد حتي يبدأ في التعامل مع الواقع، وتزول الغشاوة ليكتشف هؤلاء كم كانوا متخوعين، فهم مجرد قطع في معسكرات الانتظار قبل أن تحين لحظة التوزيع، لا فرق بين مستوي علمي أو اجتماعي، الكل سواسية في المتكلم والملبس والسكن والمعاملة. لقد جاء باختياره، وعليه أيضاً أن يقبل هذه الحياة الصعبة مختاراً، ثم عليه أن يؤقلم نفسه على مثل هذه الحياة أو أسوأ في أحد الكيبوتزات، التي قد تكون وسط الصحراء، أو تحيطها المخاطر، أو تخيم عليها الاخطار، وكانت حياة البشر كجنود في جيش الخلاص يسرون نياماً، لا تنم، لا شكوى.

٢ - المهاجر الوافد جاء من حضارة مستقرة، تسير وفق نوااميس تعارف عليها المواطنون منذ زمن بعيد، أما في فلسطين فهو مجرد ترس، عليه أن يشارك في صنع الحياة وأن يرسى تقاليدها الجديدة وفق المعتقدات الجماعية، إذ أنه في بلد تعاد صياغته، وعلي الجميع أن يشاركوا في هذا العمل وفق ما هو مخطط، ولا مجال لإبداء الرأي في هذا التخطيط أو رفضه.

لكل ما سبق، كان على المسرح أن يصنع صورة جميلة للحياة القاسية، صورة تغلب عليها الرتوش تلطس الحقيقة، أو حتى تعدل منها لصالح الهجرة ولا مانع من التزييف. والهلباما فرقة من الفرق ذات الاتجاه الوطني، بدأت رسالتها الوطنية منذ زمن بعيد، وحملت هموم شعبها مبكرة. واليوم مطلوب منها. أن تسخر إمكانياتها من أجل تجميل البشاعة، وتحلية الواقع المر.

وبالفعل شرعت الفرقة في تجهيز أربع مسرحيات باللغة العبرية، تدور حول حياة

المستوطنين الجدد في فلسطين، وبالطبع مثل هذه المسرحيات تفتقد الصفة الأدبية أو الفنية، لأنها تحتاج أحياناً إلى المباشرة وتعتمد على النبرة الخطابية. لذا فهي من الناحيتين الأدبية والفنية، مسرحيات عديمة القيمة، ولكن من ناحية الهدف الأساسي لها والغرض منها فهي مسرحيات عظيمة الأهمية، بالإضافة إلى كونها أولى المحاولات لكتاب المسرح العبري للتعبير عن هذه الجزئية.

أهم ما قدم من هذا النوع :

١ - الحراس Shomrim

وهي مسرحية تحكى قصة حقيقية لفتاة تدعى نيللي، تتعاون مع حكومة الانتداب البريطاني في فلسطين، كانت تجمع المعلومات وترسلها إلى رئاسة هذه الحكومة في مصر، وقد جعلها المؤلف تقوم بهذا العمل نكاية واستخفافاً بالحكومة التركية الحاكمة لفلسطين وقتها. إن القصة من واقع المجتمع، ولكن حرص المؤلف على تغيير الأسماء الأصلية للشخصيات، وبعض الحقائق التاريخية. تفاوتت الآراء حول هذه المسرحية :

* رأى يرى أن المسرحية مجرد عرض ليس له أية قيمة فنية أو أدبية، إنه مجرد سرد للحقائق في قالب غير فنى .

* رأى ثان يرى أنه عرض أكد أن الفرقة لم تعرف كيف تجسد الشعب اليهودي في فلسطين بالصورة الحقيقية له.

إن فشل العرض المسرحي، لم يمنع النقد من أن يسلموا بأنه بداية نحو تقديم مسرحية وطنية حقيقية، وأن فشل المسرحية يمكن أن يكون درساً مستفاداً لطرفي اللعبة المسرحية أكثر مما يستفاد من نجاح مسرحية من التراث العالمى. عرضت المسرحية عام ١٩٣٧.

٢ - هذه الأرض Haadama Hazot لأهارون اشمان.

عرضت عام ١٩٤٢. وهي تعالج قصص رواد الاستيطان في نهاية القرن التاسع عشر. وهي نموذج لتمجيد الأفكار الصهيونية، والدعوة للتمسك بالأرض رغم كل المصاعب والمتاعب التي صادفها هؤلاء المستوطنون الروس.

الموقع مزرعة وسط البرك والمستنقعات، حيث تنتشر الأوبئة والأمراض، خاصة الملاريا. البشر يتساقطون في كل يوم بسبب الحمى، ويثور السؤال الهام : هل يسبب ذلك نتخلى عن هذا الموقع أم نظل متمسكين به؟ كان من رأى الأطباء هجر الموقع لأن بقاء المستوطنين

فيه يعرضهم للفناء والهلاك. أخذ السكان بالرأى الطبي، وبدأوا فى الاخلاء، ولكن بطل المسرحية وهو رائد من رواد الاستيطان ايدعى يأول بوشبى، يتصدى للفارين، وينجح فى لم شمل هذا الشتات بعد أن خاطب فيهم القوة والشجاعة بشعارات صهيونية مؤثرة، ورغم صيحات الفارين التى تتعالى «هنا، فى هذه الأرض». لم يأس يأول وظل يحض رأى الأطباء بالحجة مرة وبالوعد مرة أخرى، إلى أن نجح فى إنشاء هؤلاء المستوطنين عن هجر المكان.

إن المسرحية تؤكد على هدف واحد، إن المستنقعات يمكن أن تجف بالعمل المستمر الجاد، وبالتالي يمكن القضاء على بويضات الملاريا، والتخلص من ضرورها، وأن الحقول الخضراء التى تزهر اليوم كانت مستنقعات، ولكن بفضل المستوطنين الرواد تحولت إلى خضرة وثمار.

أعجبت المسرحية النقاد، واعتبروها اسهاما من الفرقة والفن فى غرس الأفكار الايجابية وتوجيه سلوك البشر، خاصة وأن مؤلفها قد حرص على حشوها بكل ماهو مؤثر، ومحرك للعواطف.

٢ - عودة الأبناء Banim Oigvulam للمؤلف أشير بيلين Asher Beillin قدمت عام ١٩٤٤.

وهي تعالج قصة عائلة يهودية أمريكية، جاءت إلى فلسطين ضمن فوج سياحى، وتحت ضغط ابنتهم يقررون الاستيطان فى فلسطين، وينضمون لإحدى المزارع الجماعية. يعرض المؤلف مجموعة المشاكل والمصاعب التى تعاني منها هذه المزرعة، الملاريا، قلة المياه، قرار البعض من المستوطنين بهجرها. ثم يعود المؤلف بعد طرح المشاكل إلى تجميلها قبل أن تنتهى المسرحية، فيعطى الأمل، وتستكمل المستوطنة كل ما ينقصها من احتياجات، وتختتم المسرحية بحفل كبير لافتتاح صالة الطعام الجديدة التى أقامتها أيدي المستوطنين.

إن المسرحية فى شكلها، عبارة عن تحقيق صحفى دعائى يتضمن بعض النماذج والشخصيات التى تقتدر إلى الإخلاص والمواطنة للأرض. لذا انصب نقد النقاد على تلك النبرة الدعائية الواضحة والمباشرة، بل وأتهم البعض المسرحية بأنها مجرد خطب وأحاديث لمسئولى الصهيونية يلقونها على الجماهير وكنتهم فى قاعة محاضرات أو ندوة، لا قاعة مسرح.

لم تلق المسرحية نجاحاً كبيراً، إذ أن عدم إقبال الجماهير يعبر عن رفضها للمباشرة والدعاية السافرة للأفكار، وأنهم أميل إلى مشاهدة الواقع بكل مفرداته، لذا فإن المسرحية لم تستمر سوى تسع وستين ليلة عرض.

٤ - البشارة Habsora

للمؤلف اهارون اشمان، وهي مليودراما تناقش أهمية ميلاد طفل وانضمامه لأطفال فلسطين في ضوء إبادة الشعب اليهودي في المحرقة الجماعية^(١٢) في ألمانيا.

مما سبق يمكن أن نحدد ملامح سياسة فرقة مسرح الهايما في تلك الفترة^(١٣):

١ - محاولة التعبير عن التغيرات الاجتماعية في فلسطين.

٢ - التركيز على الأفكار الجديدة المتلائمة مع الدعوة الصهيونية حول الاستيطان والتمسك بالأرض، والصمود في مواجهة كافة العقبات والصعاب التي تقابل الشعب مهما كانت.

٣ - البحث عن مؤلفين ينجزون مثل هذه المسرحيات.

٤ - اللجوء للمسرحيات الفيدية المناسبة لهذا الاتجاه.

٥ - كانت مسرحيات هذه الفترة عبارة عن ريبورتاجات أكثر منها مسرحيات، وقد استعانت في ذلك بالبساطة، والشخصيات، والأحداث الحقيقية ... الخ.

٦ - ملاحقة التغيرات السريعة في المجتمع اليهودي ومواكبة كل ما يحدث.

٧ - في الفترة من ١٩٣١ - ١٩٤٨ قدمت الفرقة أعمالاً متنوعة :

أ - ٣٥ مسرحية غير يهودية، وقد تنوعت هويتها ما بين مسرحيات كلاسيكية وحديثة ومعاصرة.

ب- تضمنت المسرحيات الكلاسيكية أعمالاً لسوفوكليس وشكسبير وراسين.

ج - تضمنت المسرحيات الحديثة أعمالاً لتشيكوف وأبسن وبرنارد شو.

٨ - يلاحظ أن فرقة مسرح الهايما قد ابتعدت عن هدفها الأساسي المُعلن منذ البداية، فقدمت مسرحيات عالمية. وقد هاجم الكثيرون هذا الاتجاه وعلى رأسهم الشاعر افراهم شلونسكي Avraham Shlonsky ومن بعده ليوبولد جاسنر Leopold Jesne المخرج اليهودي الألماني الذي قال «إن فلسطين ليست في حاجة إلى مسرح يقدم التراث العالمي باللغة العبرية، ولكنها في حاجة حقيقة إلى مسرح يتمتع بروح عبرية عارمة، حتى يستطيع تقديم أعمال تصور حياة الشعب والوطن، بكل تاريخه وأحلامه ومشاكله».

معنى هذا القول أن تكون للفرقة مهام سياسية وأن تعكس الوضع الراهن لليهود في فلسطين.

٩ - في محاولة ثانية لتثبيت هوية هذه الفرقة، عقدت اجتماعات وطرحت آراء. أهمها:

أ - رأي كاباك Kabak وهو مؤلف عبري : «يجب أن تكون الفرقة مسرحاً عاماً بكل معنى الكلمة، مسرحاً الشعب». وهو يرفض الفن من أجل الفن. انضم إليه الناقد كرونيك Krupnik. واتفقا سوياً على أن فرقة مسرح الهايما يجب أن تعكس الوجه أو الجانب الخاص لجيها، وإن يتأتى ذلك إلا بتقديم أعمال مسرحية فلسطينية الطابع.

ب- دافيد زاكاي David Zakai الموجه الثقافي للهستدروت يرى أن من الضروري تأكيد دور فرقة مسرح الهايما كرسول أو مبعوث العناية الإلهية لإنقاذ اللغة العبرية. ويرى أيضاً أنه بالضرورة أن يلقي ممثلو الفرقة اللغة العبرية بطريقة صحيحة، ونطق سليم.

ج - أشير باراش Asher Barash وهو أيضاً من رجال الهستدروت، يرى أن تقدم فرقة مسرح الهايما مسرحيات تعالج متطلبات الحياة اليومية لليهود في فلسطين، ويرفض في الوقت نفسه أن تكون الفرقة لجمهور يوم السبت فقط وهو في ذلك يرفض مسرح المتعة والتسلية في الإجازة الأسبوعية .

د - جاكوب فيخمان Jacob Fichman

كاتب مسرحي مشهور، ويرى أن فرقة مسرح الهايما يجب أن تقدم المعاصر من الأعمال غير اليهودية، إلى جانب تقديمها الأعمال الكلاسيكية القديمة من تراث المسرح العالمي.

إذن كل الآراء يمكن أن تصاغ في عدة أسئلة كلها متصلة :

ما هي المسرحية الملائمة للجمهور المعاصر في فلسطين؟ وما هو الموضوع الجدير بالتقديم؟ وما هي الأفكار التي يجب أن تتضمنها المسرحية؟ هل يجب أن تكون صياغة المسرحية طبقاً للقواعد الفنية المرعية، أم التفاضى عن جودة البناء من أجل الأهداف الموجودة؟

المرحلة الثانية: من عام ١٩٤٩ - ١٩٧٧

بدأت هذه المرحلة بعد عام واحد من إعلان قيام دولة اسرائيل، وبذلك يكون عمر فرقة الهاييم في فلسطين ثمانية عشر عاما، فماذا صنعت هذه السنوات للفرقة؟ وما هو الاثر الواضح الذي تركته الخبرة على سياسة الفرقة وأسلوبها الفني؟
إن تناولنا لهذه المرحلة سيتم على قسمين:

الأول منها وهو المدة ما بين عام ١٩٤٩ وحتى عام ١٩٦٨.

الثاني منها وهو المدة ما بين عام ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٧٧.

القسم الأول: ١٩٤٩ - ١٩٦٨

امتدت سنوات القسم الأول من المرحلة الثانية: عشرين عاما، قدمت الفرقة خلالها مائة وستة وأربعين عرضا مسرحيا جديدا، وإذا ما تفحصنا نوعية هذه العروض وفق الجدول الاحصائي التالي وقارنا بين المرحلة الأولى والمرحلة الثانية، فسوف ندرك الفرق ونتعرف على الدلالات والمؤثرات الهامة.

موضوع المسرحية	مسرحيات الفترة ١٩٤٨ - ١٩٣١		مسرحيات الفترة ١٩٦٨ - ٤٩	
	عدها	نسبتها المئوية	عدها	نسبتها المئوية
أ يهودي	٤	٥٥,٧	٣٩	٢٦,٧
شنتل	١٦	٢٠,٢	٤	٢,٧
الترغيب في الإقامة في فلسطين	١٨	٢٢,٨	٦	٤,١
عن اسرائيل	٤	٥	٢٣	١٥,٨
توداتي	٦	٧,٦	٦	٤,١
ب غير يهودي أى عالمي	٣٥		١٠٧	٧٣,٣
اجمال المسرحيات	٧٩	٪١٠٠	١٤٦	٪١٠٠

ملاحظات على الإحصائية السابقة:

١ - نقص نسبة المسرحيات اليهودية إذ أنه في المرحلة من ١٩٣١ إلى ١٩٤٨ كان عدها ٤٤ مسرحية أى حوالي ٥٦٪ بينما في المرحلة الثانية (١٩٤٩ - ١٩٦٨) ٣٩ مسرحية أى حوالي ٢٦,٧٪.

وهذا يعني أن الفرقة بدأت في عمل التوازن في تخيرتها المسرحية بين ما هو خاص

(يهودى)، وعام (على)، ثم انقلب الميزان قليلا نحو التراث العالمى.

٢ - إن المحتوى الفكرى للمسرحيات اليهودية فى المرحلة الثانية يختلف فى مضمونه عن افكار المرحلة الأولى فمثلاً :

فى المرحلة الأولى ٤ مسرحيات ذات الموضوع اليهودى كانت عن حياة اليهود فى فلسطين.

فى المرحلة الثانية ٢٢ مسرحية ذات الموضوع اليهودى كانت عن حياة اليهود فى اسرائيل.

٣ - انخفض عدد المسرحيات التى تناقش حياة اليهود فى الشتات فقد قدمت الفرقه فى المرحلة الأولى (١٩٣١ - ١٩٤٨) ١٦ مسرحية بينما فى المرحلة الثانية ١٩٤٩ - ١٩٦٨ لم تقدم سوى ٤ مسرحيات.

٤ - انخفض أيضا عدد المسرحيات التى تناقش حياة اليهود فى الشتات، فقد كان فى المرحلة الأولى ثمانى عشرة مسرحية، أما فى المرحلة الثانية فقد أصبح ست مسرحيات.

٥ - بالنسبة للمسرحية التوارتية هناك اختلاف واضح بين المرحلتين، ففي المرحلة الأولى كانت المسرحية التوارتية مأخوذة بنصها من التوراة، أما فى المرحلة الثانية فقد تم أخذ القصة بتصرف وإسقاط تفاصيلها على الأوضاع الاجتماعية والسياسية للحياة المعاصرة.

٦ - هناك زيادة مطردة فى عدد العروض المسرحية، والسبب فى ذلك أن تلك الفترة شهدت ازدياد حركة الهجرة إلى اسرائيل ونمو المجتمع الاستيطانى بشكل يسمح بالاستيعاب السكانى. هذه الأعداد أضيفت إلى مشاهدى المسرح، ووضح ذلك فى الإقبال والرواج اللذين حققتهما الفرقه.

٧ - فرضت هذه الزيادة السكانية على الفرقه، تنوعاً فى الاختيار لإرضاء كافة الأنواق التى ترتاد المسرح.

٨ - من المهم جداً أن نتابع أيضا تطور اللغات المستخدمة فى عروض الهابىما مع المقارنة بين المرحلتين.

مقارنة بين المرحلتين بالنسبة للغة المسرحيات

المرحلة الأولى ١٩٣١ - ١٩٤٨		المرحلة الثانية ١٩٤٩ - ١٩٦٨	
لغة المسرحية	عدد المسرحيات	نسبتها	عدد المسرحيات
العبرية	١٢	١٥,٢	٣٠
الييدية	١٨	٢٢,٨	٣
الانجليزية	١١	١٣,٩	٤٦
الفرنسية	٦	٧,٦	٢٤
الألمانية	١٤	١٧,٧	١٤
الروسية	٨	١٠,٢	٧
تشيكوسلوفاكية	٥	٦,٣	١
أخرى	٥	٦,٣	٢١
سبع لغات	٧٩	٢١٠٠	١٤٦

ملاحظات على الجدول السابق :

- (١) بالنسبة للغة العبرية، فإن من الملاحظ أن المرحلة الأولى كان عددها أقل من المرحلة الثانية، إذ قدمت ١٢ مسرحية باللغة العبرية في مقابل ٣٠ مسرحية في المرحلة الثانية.
- (٢) في المرحلة الأولى، اعتمدت الفرقة على المسرحيات المصاغة باللغة الييدية، فقدمت منها ١٨ مسرحية، بينما بلغ عدد المسرحيات المقدمة بهذه اللغة في المرحلة الثانية ثلاثة فقط.
- (٣) زاد اعتماد الفرقة على التراث الانجليزي والفرنسي، ففي المرحلة الأولى قدمت الفرقة إحدى عشرة مسرحية انجليزية وست مسرحيات فرنسية، بينما في المرحلة الثانية زاد عدد المسرحيات الانجليزية الى ٤٦ مسرحية، والفرنسية الى ٢٤ مسرحية.
- (٤) ايضا نستخلص من الجدول أن ميل الفرقة الى التراث الغربي للمسرح فاق ميلها الى التراث الشرقي في تلك الفترة.
- (٥) زادت نسبة المسرحيات الاسرائيلية التي كتبها شبان من مواليد اسرائيل ووصل العدد في المرحلة الثانية الى ٢٣ مسرحية.
- (٦) ركز المؤلفون الاسرائيليون في المرحلة الثانية على عدة موضوعات لمسرحياتهم:
 - (أ) التركيز على أهمية الحياة الجماعية للمجتمع الاسرائيلي.
 - (ب) عرض مسرحيات عن المحرقة الجماعية التي أصابت اليهود في العهد النازي.

ج - التركيز على موضوعات ترغب الحياة في فلسطين وتساعد على امتصاص الهجرات الوافدة.

د - الاهتمام بالمسرحيات الفكاهية والساخرة التي تنتقد المجتمع الاسرائيلي المعاصر وتطرح مشاكله.

هـ - الاهتمام بتقديم مسرحيات توارثية تنقل الحياة المعاصرة.

و - التركيز على مسرح الطفل وتربية النشء.

من الجدل السابق، يمكن أن نناقش التقسيم النوعي للمسرحيات وفقا للتصنيف الذي ينتمي اليه.

أولاً: مسرحيات المزارع الجماعية (الكيبوتز) :

وهي مسرحيات مصوغة وفق تخطيط صهيوني مسبق يجمل صورة الحياة الجماعية في المزارع، بكل ما تحتمله الكلمة من معان، مع التركيز على أهمية مثل هذا الاسلوب في الحياة.

ولا ادل على ذلك من أن الفرقة قدمت ثمانى مسرحيات من هذا النوع :

١ - متاهات الثقب ليجئال موسينسون عام ١٩٤٩.

٢ - منزل هليل لموشى شامير عام ١٩٥٠.

٣ - فى الطريق إلى ايلات لأهارون مجيد عام ١٩٥١.

٤ - أنا وشيدفا لأهارون مجيد عام ١٩٥٤.

٥ - أحب مايك لأهارون مجيد عام ١٩٥٦.

إن هذا النوع من المسرحيات، دائما ما ينطوى على مبادئ أخلاقية، مطلوب غرسها فى نفوس المشاهدين، كما أنها تحمل دائماً رسالة موجهة لمتلقيها، سواء أكانت رسالة مباشرة، أو غير مباشرة.

أهم ما تحمله هذه المسرحيات من رسائل موجهة :

١ - إن هجر المزرعة الجماعية، والتخلي عن روحها خطيئة كبرى تعادل الهجرة من إسرائيل.

٢ - الحياة فى المزرعة الجماعية أعظم قيمة ونفعاً من الحياة فى المدن، فالإنسان هنا مسئول ومنهج لا يضيع وقته فيما لا طائل تحته.

٣ - المزرعة الجماعية هي الحارس الأمين على الدولة، عسكريا، واقتصاديا واجتماعيا.

كما أنها تحافظ على القيم الاخلاقية لهذا الشعب.

٤ - إن المزرعة الجماعية هي حاضر ومستقبل الدولة الاسرائيلية، وبدون الانتماء إليها لن تقوم لإسرائيل قائمة.

٥ - معظم كتاب هذا اللون من الشباب الذين عاشوا داخل المزارع الجماعية، وتشبعوا بروحها ورضعوا لبنائها، لذا كانوا هم الأقدر على صب تجاربهم الشخصية في قالب معاصر.

٦ - أسهمت هذه المسرحيات في سد الفجوة بين الآباء بكل أفكارهم الصهيونية، وأبنائهم الأحرار اليوم، ودائماً ما كانت تتحاذى للنماذج الصهيونية القديمة، كى تفرس في الشباب حب الصهيونية، وتدعوهم للتمسك بأفكارها.

٧ - حفل هذا اللون بالعديد من ملامح الواقعية الاجتماعية الروسية، التى استخدمت بعض المباشرة فى الدعاية للأفكار الاجتماعية وبوضوح.

٨ - حرص مؤلفو هذا اللون على وضع نهاية سعيدة لمسرحياتهم، كنوع من الثواب النهائى والمكافأة.

٩ - ترمى هذه المسرحيات إلى غرس احترام حياة المزارع الجماعية، وتأكيد القيم الصميدة: صرامة، جدية، عمل، إنتاج، إخلاص، فداء، تضحية ... إلى آخر هذه القيم التى تجعل من عضو المزرعة الجماعية بطلا قومياً، ورمزاً من رموز الريادة والقيادة، ولا أدل على ذلك من أن معظم قادة إسرائيل حتى اليوم، كانوا أعضاء فى هذه المزارع وتربوا بها.

ثانياً : مسرحيات تصور مأسى الإبادة الجماعية (الهولوكوست) Holocaust

قدم مسرح الهابيمما خمس مسرحيات لمعالجة هذا الموضوع المأسوى، الذى يطارد شبحة كل إسرائيلى . كانت اثنتان من هذه المسرحيات باللغة العبرية، الأولى Hanna Szenes للمؤلف أهارون ميجيد والثانية أبناء الأشباح Yaldei Hatzel للمؤلف بنزايون تومير.

كانت أولى المسرحيات فى هذه السلسلة، مسرحية أمريكية باسم يوميات أنا فرانك للكاتبين فرانسيس جودريش Frances Goodrich وألبرت هاكيت Albert Hackett .

أما الثانية فهي مسرحية المنسوب أو النائب للمؤلف رولف هوكوث Rolf Hochhuth عام ١٩٦٤، وهى مسرحية صب فيها مؤلفها سخطاً وغضباً على الكنيسة الكاثوليكية لصمتها وسكوتها ولا مبالاتها بالمذابح الهتلرية التى راح ضحيتها ستة ملايين يهودى. لقد اتهم

المؤلف أيضا البابا بيوس Pius الثاني عشر بالتقاعس، لانه لم يعمل علي منع النازيين من الإبادة الجماعية لليهود.

ثالثا : مسرحيات تمهم في امتصاص واستيعاب المهاجرين الجدد :

مع اعلان قيام دولة اسرائيل في فلسطين عام ١٩٤٨، تدفقت موجات هائلة من المهاجرين، مدفوعة بالدعاية الصهيونية، ليقبوا في وطن يهودي لأول مرة بعد آلاف السنين من الشتات. ولما كان المسرح إحدى الوسائل الهامة التي تعتمد عليها السلطات الاسرائيلية، فقد بدأت فرقة مسرح الهاييم في القيام بدورها، فقدمت أربع مسرحيات تدور موضوعاتها حول استيعاب المهاجرين، وتركز علي الاندماج والانصهار بين الجماعات المختلفة في المجتمع. أهم هذه المسرحيات :

١ - الابيض على الاسود Shahor Al Gabei

لأفرايم كيشون، عام ١٩٥٦.

٢ - لكل ستة أجنحة Shesh Knafaim Laechad

اعداد هانوك بارتوف عن قصة بذات الاسم عام ١٩٥٨.

٣ - شارع السلام Rehoy Hamadregot عام ١٩٥٨.

وهي أيضا تعالج ما ينشأ من مشاكل وخلافات بين اليهود الغربيين واليهود الشرقيين في اسرائيل. وهي من إعداد يهوديت هينديل . عن قصة كتبها المؤلفة بنفس العنوان. ويدور موضوعها في أحد الاحياء الفقيرة في حيفا. حيث تقع قصة حب مأساوية بين أفراهام وهو بحار من طائفة السفارديم وأريلا، الاشكنازية الغنية. تنتهي هذه القصة بانفصال الحبيبين، وفشل قصة حبهما. وقد ركزت المؤلفة على استحالة التألف بين الطائفتين، مع التأكيد على عزلة وانعزال السفارديم.

٤ - الجيران Hashchuna.

وهي للكاتب بارناتان وقد قدمت عام ١٩٦٥.

ويلاحظ أن المسرحيات الاربعة التي قدمت حول هذه المشاكل، قد قوبلت بقسوة من النقاد، وانتقدتها الصحف والمعلقون، وقد تركز الانتقاد على أن هذه المسرحيات لم تكن مسرحيات بمعنى الكلمة، بل هي مجرد تحقيقات صحفية (ريبورتاجات) في معظمها، لأنها تقتقد الأسس الدرامية من حبكة وبناء.

رابعاً : مسرحيات مستقاة من التوراة :

إن هذا المصدر من المنابع الأساسية لكتاب المسرح العبرى فى كل عصر، ومن يبحث فى تاريخ المسرح العبرى سيلاحظ أن ما من فرقة فى أى مكان أو زمان إلا وقدمت مسرحيات مستقاة من التوراة.

وفرقة مسرح الهاييما واحدة من هذه الفرق التى اعتمد على هذا المصدر طوال تاريخها الفنى وفى كل مرحلة من مراحل تطورها.

وفى هذه المرحلة الزمنية (١٩٤٩ - ١٩٧٧) قدمت الفرقة ست مسرحيات كتب معظمها كتاب شبان، ليحكوا من خلالها قصص التوراة ذات المفاهيم السياسية، والمغزى الاجتماعى، وإسقاط كل ذلك على الحياة فى إسرائيل الجديدة.

أهم هذه المسرحيات :

١ - الملك أقسى الجميع لنسيم ألونى عام ١٩٥٣.

٢ - سفر التكوين لأهارون ميجيد عام ١٩٦٢.

٣ - رحلة إلى نينيفا Masa Le Nineveh عام ١٩٦٤.

٤ - الموسم النشط Haona Haborer ، لأهارون ميجيد. عام ١٩٦٧.

خامساً : مسرحيات موضوعاتها متنوعة سواء أكانت تاريخية أو شعبية :

١ - يوميات أنافرانك، لفرانسيس جودريتش وألبرت هاكيت.

٢ - النائب، لرولف هوكوث عام ١٩٦٤.

٣ - فى نهاية الايام، لحاييم هزان عام ١٩٥٠.

٤ - قصة أمير، لابراهيم جولدن فائن، قدمت عام ١٩٥٣ وهى ملهاة موسيقية معدة عن مسرحية لنفس المؤلف تحت اسم Kabzensohn and Hungerman وهى من ملاحيه الأولى، وتنتقد بقسوة الحياة فى الجيتو، وهى تدور حول قصة فرقة جائلة تقدم عروضاً بييدة. وقد اتفق النقاد على أن فرقة مسرح الهاييما وكنيتها بتقديم هذه المسرحية تود أن تعبر عن رغبتها فى تقديم وجهة نظرها حول الحنين والشوق إلى الماضى والوطن الذين عاشهما اليهود فترة طويلة.

ولعل هذه السياسة من الفرقة ترمى إلى تقديم الجديد والقديم من الاعمال الفنية لتعطى الفرصة لكل اليهود كى يطلعوا على ثقافتهم بكل أنواعها، إذ أن معظم هؤلاء لا صلة لهم بالأنب العبرى من قبل .

ومن هذا المطلق، وكمسرح قومي، قدم في هذا الاتجاه مسرحيتين :

الأولى : البطل باندري للمؤلف زلامان سكينور Zlamane Schneur عام ١٩٥٥.

الثانية : الغروب المؤلف اسحاق بابيل Isaac Babel عام ١٩٦٥، واسمها الاصلى إشاعات أوديسا، وهي عبارة عن سلسلة من قصص المشردين. كانت المسرحيتان من اللون الفلكلوري، وتدوران حول حياة اليهود في الشتات.

ويرغم معارضة الأجيال الجديدة لكل أدب اللغة اليديشية، إلا أنه من الصعب إنكار أن هذا الأدب بكل ألوانه بمثابة القاعدة الأساسية لمعظم الآداب اليهودية.

ربما كان ذلك هو السبب في عدم نجاح المسرحيات التي تعتمد في موضوعاتها على ما جرى من أحداث ووقائع في الشتات، وما ذلك إلا لأن الجيل الجديد يود لو أنه نسي أو محيت هذه الفترة من تاريخ الأجداد.

كان لهذا الاتجاه أثره في التركيز على مسرحية وعرض أحداث المجتمع الاسرائيلي المعاصر، والتعامل مع قصص الواقع الذي يعيشه الفرد اليهودي.

وقد غذى هذا الميل أيضا، وشجع عليه، انتشار اللغة العبرية كلفة تخاطب ووسيلة تعامل يومية بين الناس، بل واشترك الجيل الجديد في الكتابة للمسرح عارضا أفكاره وتصويراته ومشاكله كما يحسها هو، ويعيشها كل يوم.

سادسا : مسرحيات التراث العالمي :

١ - إيرما لانوس Irma La Douse .

٢ - مشرب الشاي في ضوء قمر أغسطس ١٩٥٥ لجون باتريك John Patrick وهي مسرحية انتقادية أمريكية.

٣ - البليضة L'oeuf لفيلسين مارسو Felicien Marceau ١٩٥٧، وهي مسرحية ساخرة تعالج موضوع الحرمان والضيق الذي يعيشه الانسان. فبطل المسرحية إميل ماجي يقضي بسره الجمهور من خلال الاعلان عن تحوله من إنسان ظريف إلى غد ونذل.

٤ - صورة نهائية لبيتر استينوف، عام ١٩٦٣.

وهي مسرحية انتقادية تدور حول سام مؤلف ناجح عمره ثمانون عاما، يقابل في حياته ثلاثة رجال، سام في العشرين من عمره، شاعر مثالي، وسام في الأربعين من عمره، مؤلف يكافح من أجل أن يصل إلى القمة، وسام في الستين من عمره رجل غني 'مرفه لأنه قد نسي مثالياته الأولى.

٥ - وفاة بائع متجول لأرثر ميللر.

ملاحظات هامة :

١ - قدم مسرح الهاييما مائة وسبع مسرحية من التراث العالمى فى الفترة من ١٩٤٩ - ١٩٦٨ .

٢ - تنوعت اللغة فى هذه المسرحيات ولكن معظمها كان من تراث المسرح الانجليزى، والمسرح الفرنسى، والمسرح الأمريكى.

٣ - يمكن تصنيف وتقسيم المسرحيات المقدمة إلى عدة أنواع :-

أ - أربع عشرة مسرحية كلاسيكية قديمة منها مسرحيتان إغريقيتان، وتسع مسرحيات شكسبيرية.

ب - مسرحيات حديثة أو معاصرة، مؤلفين من كل البلاد، مثل تشيكوف، إبسن، سترندبيرج، جورج برنارد شو، بيرانديللو وغيرهم.

ج - كان لأثر ميللر نصيب الأسد، فقد تمت له الفرقة ثلاث مسرحيات: موت بائع متجول عام ١٩٥١ ، البوتقة عام ١٩٥٤ ، منظر من فوق الجسر عام ١٩٥٦ .

٤ - كان لهذا التنوع العالمى رد فعله المباشر على النقاد فهاجموا بقسوة سياسية فرقة الهاييما فى هذا الصدد، وطالبوا القائمين عليها بالكف عن تقديم مثل هذه المسرحيات، وإن كانت الضرورة تقتضى ذلك فليكن أقل القليل منها .

٥ - واكبت الفرقة تيار المسرحية الحديثة، فما أن تعرض واحدة من تلك المسرحيات فى أمريكا، حتى تقدمها الفرقة بعد سنة أو سنتين، خاصة مسرحيات برودواى. وعلى سبيل المثال :-

أ - يوم الأحد فى نيويورك لنورمان كراسنا Norman Keasna .

ب - السبب كان وردا، لفرانك جيلورى Frank Gilroy .

ج - القتل الصغار، لجوليس فيفير Jules Feiffer .

٦ - استعانت الفرقة بالعديد من المخرجين، سواء أكانوا من بين أعضاء الفرقة أو من خارجها، وسواء أكانوا أجنب أم اسرائيليين.

وعلى سبيل المثال :

أ - فى الفترة من ١٩٣١ - ١٩٤٨ استعانت الفرقة بتسعة مخرجين، قدموا ٧٩ عرضاً.

ب - فى الفترة من ١٩٤٩ - ١٩٦٨ استعانت الفرقة بـ ٤٩ مخرجاً، قدموا ١٤٦ مسرحية.

وعلى ذلك فإن الفرقة ما بين ١٩٤٩ - ١٩٦٨ قدمت ٥٩ مسرحية هى تمثل ٤٠٪ من

الاجمالى وقام بإخراجها مجموعة من مخرجى الفرقة.

أما المخرجون الاسرائيليون فقد اخرجوا ٤٩ مسرحية تمثل ٣٤٪، وقام المخرجون الاجانب باخراج ٢٨ مسرحية، وهى تمثل ٢٦٪.

٧ - وضع فى مرحلة التوطن ثلاثة اتجاهات :

الأول : تولى أعضاء الفرقة من الشبان السنوية، بعد أن كان يقوم بها أعضاء الفرقة من مجموعة موسكو.

الثانى : لأول مرة فى تاريخ الفرقة يستعين المسرح بمخرجين إسرائيليين من غير أعضاء الفرقة.

الثالث : الميل نحو دعوة مخرجين أجانب ليخرجوا أعمالا مسرحية.

٨ - من الملاحظ أن المخرجين الثلاثة الأساسيين فى الفرقة، يعلمون فى الأصل ممثلين، وهم اسرائيل بيكير Israel Becjer شباراجا فريدمان Shraga Friedaman افراهام نينيو Avraham Ninio وقد اشتهر عن بيكير وشاراجا ميلهما لاجراج النصوص اليهودية والعبرية. أما نينيو فهو يفضل المسرحيات العالمية.

٩ - تميز بيكير بإخراج المأسى والملاحى، ومن أشهر أعماله مسرحية افرايم كيشون المسماة «اسمه يسبقه» Shmo Olech Lefanav وقدمت عام ١٩٥٢ كما أخرج شيدفاوانا، وأحب مايك، وأبناء الأشباح.

١٠- أما نينيو، فإن أنجح أعماله هى :

١ - اثنا عشر رجلا غاضبا للمؤلف روزى ١٩٥٩.

٢- العامل المعجزة للمؤلف جيسون عام ١٩٦٠.

ج - جيجى ١٩٦١.

د - إرما لانوس ١٩٦٢.

١١ - كان حظ المخرجين الأجانب أفضل بكثير، إذ كان اختيارهم يتم بدقة وروية.

أهم هؤلاء :

أ - تايرون جوثرى Tyrone Guthrie

ب- هارولد كلورمان Harold Churman .

ج - لى ستراسبج Lee Strasberg .

د - سفين مالكويسست Sven Malmquist وهو سويدي.

هـ - يوليوس جيلنير Julius Gellner وهو انجليزى.

وبذلك تكون الفرقة التي تعوقت الاستعانة باثنين فقط من المخرجين، هما كيميرينسكى (١٤) وفريد لاند (١٥) قد فتحت الباب لغيرهما من المخرجين الضيوف من كل أوربا.

١٢ - أهم المسرحيات التي قدمت :

أ - الرهائن Montserrat لرويليز عام ١٩٤٩ اخراج كلورمان.

ب- موت بائع متجول لميللر عام ١٩٥١.

ج- بيرجينيت لإيسن عام ١٩٥٢ اخراج مالكوست.

د- البيض لمارسو Marceau عام ١٩٥٧ اخراج بارساك Barsac .

هـ - تاجر البندقية عام ١٩٥٩ من إخراج تيرون جوثري.

ويرغم ما لهؤلاء المخرجين الوافدين من قوائد الا أن هناك أيضاً محاذير وعيوباً منها :

أ - أنهم غرباء لا يجيدون اللغة العبرية، لذا فلا تواصل بينهم وبين أعضاء الفرقة.

ب - لا يعرفون تقاليد الفرقة ولا مهارات أعضائها وإمكاناتهم، كذلك لا يعرفون نوق الجماهير.

ج- جدول احصائي للعروض والمخرجين من ١٩٦٨ - ١٩٦٨ .

١٩٦٨ - ١٨		١٩٦٨ - ٤٩		١٩٤٨ - ٣١		١٩٣٠ - ٢٦		١٩٢٥ - ١٨		بيان المخرجين
النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	
٥٥,٧	١٣١	٤٠,٤	٥٩	٩١,١	٧٢	-	-	-	-	مخرجون من بين أعضاء الفرقة
١٢,٦	٤٩	٢٢,٦	٤٩	-	-	-	-	-	-	مخرجون اسرائيليون
٢٨,١	٥٥	٣٦,	٢٨	٨,٩	٧	١٠٠	٤	١٠٠	٦	مخرجون ضيوف مستدعون من أوربا
١٠٠,	٢٣٥	١٠٠,	١٤٦	١٠٠	٧٩	١٠٠	٤	١٠٠	٦	اجمالي العروض

١٢ - بالنظر إلى الجدول الاحصائي سنلاحظ

١ - قدمت الفرقة ٧ مسرحيات يهودية.

و ٢٤ مسرحية غير يهودية، وهي مسرحيات لم تلاق نجاحا مطلقا.

ب - قدمت ١٥ مسرحية يهودية لاقت بعض النجاح، و ٢٥ مسرحية غير يهودية نجحت بنفس القدر

ج - ٦ مسرحيات يهودية، ١٧ مسرحية غير يهودية، كانت متوسطة النجاح.

د - ١١ مسرحية يهودية و ٢١ مسرحية غير يهودية كانت من أنجح الاعمال،

١٤ - انجح مسرحيات فرقة الهايما في الفترة من ١٩٤٩ - ١٩٦٨.

اسم المسرحية .	اسم المؤلف	تاريخ تقييمها	عدد الرواد
في مناهات النقب	١. يچال موسينون	١٩٤٩	٢٤٨٠٠٧
مستغرق في النجوم	ماكسويل اندرسون (اعداد)	١٩٥٣	٢٢٤٦٣٧
ايرما لانوس	الكسندر بريزور و مارجريت مهنوت	١٩٦٢	٢٢٤٠٩٥
الصورة النهائية	بيتر استينوف ^٢	١٩٦٣	١٨١٢٩١
مذكرات انا فرانك	فرانسيس جودريتش والبرت هاليت	١٩٥٧	١٦٧٨٧٣
البيض	فليسرين مارسو	١٩٥٧	١٥٤٤٢٦
العامل المعجزة	وايم جيسون	١٩٦٠	١٥٢٧٦١
الزيارة	فريدريك درويتمات	١٩٥٩	١٢٩٧١٤
الاشجار تموت واقفة	اليجاند روكاسونا	١٩٥٩	١٢٨١٦٦
اثنى عشر رجلا غاضبا	ريجيناك روس	١٩٥٩	١١٨٤٦٨
حلم ليلة صيف	شكسبير	١٩٤٩	١١٧١١٦
مشرب الشاي في شهر أغسطس	جون باتريك	١٩٥٥	١١٥١٣٢
وفاة بائع متجول	ارثر ميلر	١٩٥١	١١٢٠٦٧
حناسزينيس	أهارون مجيد	١٩٥٨	١٠٥٥٨٣
تمرد كين	هيرمان فوك	١٩٥٤	١٠٣١٣٣

ويلاحظ أن مسرحية «مستغرق في النجوم» مأخوذة عن كتاب باتون Paton المسمى،
اصرخ بلدى المحبوب، وقد أعدها للمسرح ماكسويل اندرسون ووضع لها الموسيقى كورت
فيلا Kurt Weill. تقع حوادث هذه المسرحية فى قرية صغيرة فى جنوب افريقيا، وتناقش
قضية السود والبيض وما يدور حول التفرقة العنصرية.

أما ثانى المسرحيات فهى ايرما لانوس وهى مسرحية فكاهية موسيقية فرنسية، تعالج
مشكلة فتاة ليل ساقطة. كانت هذه المسرحية أولى المحاولات التى قامت بها فرقة مسرح
الهابيم لتقديم عروض موسيقية تثير النقاد، إذ انهم يرون أنه لا يليق بمسرح قومى تقديم مثل
هذه الاعمال الهابطة، لاسيما وأن الفرقة قدمت أيضا مسرحية ميلودرامية لكوليت Collette
تحت اسم جيغى عام ١٩٦١. وهى اعداد عن مسرحية انجليزية باسم شقة للايجار .

أهم نتائج تقديم هذه المسرحيات الفكاهية الخفيفة :

- ١ - اقبال جماهيري منقطع النظير لم تشهده الفرقة من قبل.
- ٢ - انخفاض المستوى الفنى للفرقة حسب رأى النقاد.
- ٣ - عدم رضا هؤلاء النقاد عن اختيار الفرقة الرسمية لاسرائيل للمسرحيات الفكاهية
والميلودرامية، إذ أن فى رأيهم أنه لا يليق بمسرح الدولة تقديم تفاهات خالية من أهداف
تنسجم مع سياسة الدولة ولفهم هذه المشكلة يجب أن ننظر إليها فى ضوء ثلاث اعتبارات:
الأول : التركيبة السكانية وحصيلتها الثقافية والاجتماعية، فحتى عام ١٩٤٨ كان معظم
سكان اسرائيل من اليهود القادمين من شرق وغرب اوربا، فإذا ما رجعنا إلى التعداد
الرسمى وقتها لوجدنا إجمالى السكان : ٧١٦٦٧٨ موزعين كالاتى :

٥٤,٨ ٪ من اوربا وامريكا

٣٥,٤ ٪ من مواليد اسرائيل

٩,٨ ٪ من اسيا وافريقيا

وعلى ذلك، فإن النسبة الغالبة على قدر عال من التعليم والثقافة.

ولكن بعد اعلان دولة اسرائيل، تغيرت التركيبة الاجتماعية للسكان، إذ وفد علي اسرائيل
مجموعة هائلة من الهجرات الاسيوية والافريقية تميزت بقلّة المتعلمين بينهم، وبضخالة ثقافتهم،
إذ كان معظمهم لا يعرف اللغة العبرية. ولعل مراجعة احصائية اجمالى السكان توضح ما
نقصد. ففي عام ١٩٥١ كان تعداد دولة اسرائيل ١,٤٠٤,٢٩٢ موزعة كالاتى :

٤٧,٢ ٪ مهاجرين قادمين من اوربا وامريكا

٢٧,٦ ٪ مهاجرين قادمين من اسيا وافريقيا.

٢٥,٢ ٪ من مواليد إسرائيل

إذن أصبحت التوليفة الاجتماعية، تشمل مجموعة من السكان لم تتعود الذهاب إلى المسرح، بالإضافة لعدم إجادته اللغة.

كانت هاتان المشكلتان هما التحدي الأكبر للمسرح الإسرائيلي برمته وليس لفرقة مسرح الهايما وحدها.

الثاني : التركيبة الخاصة للفرقة المسرحية، وقد تأثرت هذه التركيبة بنفس القدر الذي تأثرت به التركيبة الاسرائيلية عامة، فقد كان على الفرقة أن تضع في اعتبارها النوق الفني لجمهور الوافدين الجدد، على اختلاف مشاربهم. لذا عدلت الفرقة من سياستها العامة، ومالت نحو الاعتدال بما يتفق والوضع الجديد، والتنوع في العروض لإرضاء كل الرواد مما جعل هذه الاتجاهات تصطدم بالسياسة الموضوعية للفرقة من قبل.

وهناك عامل آخر أثر في سياسة الفرقة، فكما هو معروف لم يكن في إسرائيل حتى عام ١٩٦٨ سوى أربع فرق، هي : الهايما، الحجرة التي تأسست عام ١٩٤٤، والخيمة (أوهيل) ومسرح حيفا البلدي الذي تأسس عام ١٩٦١. وقد كانت لكل واحدة من هذه الفرق مجموعتها من الممثلين والمخرجين. ومن الطبيعي أن تشتد المنافسة فيما بينها لجذب الجماهير، كل بطريقتها، مما جعل القائمين على الفرقة اختيار المسرحيات التي تحقق هذه المنافسة، وزيادة جرعة التنوع فقدم المسرح الإسرائيلي مسرحيات عبرية، وأخرى غير عبرية، كما قدم مسرحيات من التراث القديم، وأخرى من المسرحيات الحديثة.

الثالث : الجانب الاقتصادي والمالي للفرقة وهو جانب هام له تأثيره على سياسه الفرقة فمنذ عام ١٩٥٨، أصبح مسرح الهايما هو المسرح القومي الاسرائيلي، وكان يحصل على إعانة حكومية سنوية، كان هذا القدر من الدعم يمثل ١٠ ٪ إلى ١٥ ٪ من اجمالي ميزانية الفرقة من مرتبات وأجور وتكلفة انتاج الخ، وعلى ذلك كان على مسؤولي التخطيط في الفرقة أن يدبروا باقى الميزانية وهى ٨٥ ٪ لتغطية كل النفقات، فكيف؟

هذا هو السؤال الذي واجهته ادارة الفرقة، كيف تحصل الفرقة على احتياجاتها المالية الحقيقية؟ إذن ليس أمام الفرقة الا اختيار مسرحيات مضمونة النجاح، تتفق مع نوق المرتادين للمسرح، ولعل فيما قاله الممثل مسكين عام ١٩٦٢ خير دليل : « اذا لم نهتم بالمسرح التجارى، فأننا لن ننجح فى جذب الجماهير، إن الاهداف، والقن لم يعودا بذى بال فى اسرائيل اليوم». ولعل من التأثيرات الواضحة التي أثرت على سياسة الفرقة بدافع تحقيق الجانب المادى، أن قامت فرقة الهايما بجولات مسرحية داخل اسرائيل، فبلغ عدد الحفلات خارج تل ابيب فى الخمسينيات ٢٩٥ حفلة، والستينيات ١٧٨ حفلة.

هوامش الفصل الثالث

(١) ميكال شاول Michael Bat Saul للمؤلف اهارون أشمان وعرضت في ١١ يناير ١٩٤١، حب الصهيونية Ahavat Zion، اعداد اغراهام مايو وهو واحدٌ من كتاب حركة الهسكلاه وقد عرضت المسرحية في يوليو ١٩٤٧.

(٢) ماكس يهود (١٨٨٤ - ١٩٦٨) النمسا. رجل متعدد المواهب، فهو ناقد وروائي ومؤلف موسيقى وسياسي صهيوني متعصب ودارس للفلسفة. من مسرحياته Jephtha's Daughter التي قدمتها فرقة مسرح الهاييما عام ١٩٤٢.

(٣) العهد القديم، صموئيل الأول، الاصحاح الأول حتى الواحد والثلاثين.

(٤) وهي كلمة يiddish مشتقة من كلمة شتوت أى مدينة صغيرة. وتطور الحياة في هذه الشتتل، حول الميعد والمزل اليهودي، والسوق، حيث يلتقي اليهود بالأغيار. مثل هذه المدن مستقلة حضاريا ومنفصلة اجتماعيا وعرقيا عن البيئة المحيطة بها. كثرت الشتتلات في منطقة الاستيطان اليهودي في بولندا وإيتوانيا، وهي في تركيبها الاجتماعي تشبه الجيتو. إنه عالم خاص يظهر كثيرا في أعمال شاجال الفنية وغيره من الفنانين اليهود.

(٥) راجع موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، الدكتور عبد الوهاب المسيري، ص (٢٢٦).

(٥) تم الحديث عنها من قبل عند الحديث عن أعمال شوليم عليخيم.

(٦) عودة إلى أعمال شوليم عليخيم.

(٧) مراجعة ما كتب عنها عند الحديث عن بيرتيز هيرشبين.

(٨) سبق الحديث عنها عند تناولنا أعمال جاكوب جوردين.

(٩) انظر جاكوب جوردين.

(١٠) واحد من ألمع المخرجين الألمان قبل ظهور النازية.

(١١) تزعم هذه الثورة المواطن القوقازي بوجدان شميلنكي ١٨٩٣ - ١٦٥٧. وكانت ثورة شعبية قام بها أهل أوكرانيا والقوقاز ضد الاقطاع البولندي والقساوسة الكاثوليك واليهود. كان الاستغلال الذي عانى منه فلاحو أوكرانيا على يدى اليهود الذين قبضوا على مقاليد الأرض عن طريق اقراض الملاك، عاملا من العوامل التي ولدت الانتفاضة.

أهم أسباب هذه الانتفاضة الثورية :

١ - ترك ملاك الأرض من الاقطاعيين رعاية أراضيهم للفلاحين، تسبب ذلك في حصولهم على عائدات أقل، فلجأ الملاك إلى الاقتراض من اليهود لتغطية احتياجاتهم المالية.

٢ - ربط اليهود بين الإقراض وبين اشرافهم على إدارة شتتات الأرض نيابة عن هؤلاء الاقطاعيين، وضمانا لاسترداد قروضهم.

٣ - الخلافات العرقية والدينية، ففلاحو القوقاز وأوكرانيا ينتمون إلى روسيا، ويدينون بالولاء للكنيسة الأرثوذكسية، بينما الملاك منهم بولنديون، يدينون بالولاء للكنيسة الرومانية الكاثوليكية.

راح ضحية هذه الانتفاضة حوالي مائة ألف يهودي من أوكرانيا، وعشرة الاف من بولونج وقد بلغ عدد من أريد من اليهود اجمالا ما يقارب نصف المليون يهودي. ترتب على قيام هذه الانتفاضة، ظهور الحركات

الماسيحية الحديثة بكل أطوارها ومدعيها كشتائى تسفى، جاكوب فرانك، الحسيدية .
(المزيد من التفاصيل راجع، الميرى، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية) مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٤.

(١٢) الهولوكوست Holocaust كلمة يونانية تعنى القريان الكامل، ويستخدمها اليهود للتعبير عن الإبادة الجماعية لليهود على أيدي النازيين. وأمل اختيار اليهود لهذا المصطلح، هو الدلالة على تشبيه الشعب اليهودى بالقريان المشوى.

(١٣) ١٩٢١ - ١٩٤٨.

(١٤) باروخ كيميرينسكى كان ممثلاً بالفرقة، وأصبح فيما بعد من أهم أعضائها وأكثر مخرجيها تقدماً للعروض، كما كان من أحسن ممثلى مسرح الهابىما، إذا قام بالعديد من الأدوار الصعبة.

(١٥) زفى فريد لاند، كان رجلاً موهوباً، صاحب آراء وأفكار. أطلع عن التمثيل، ونذر نفسه للإخراج والتعليم، إذ كان يؤمن بالمهمة الوطنية للمسرح القومى، لذا أخذ يعد أجيالاً من الممثلين ويديريهم، افتتح فى مسرح الهابىما ستوديو للفن على غراز ستوديو ستانيسلافسكى.

الباب الثالث

مزيد من فن المسرح الموجه

الفصل الأول

الفرق المسرحية الصغيرة

ستناول في هذا الفصل مجموعة من الفرق المسرحية التي سلاحظ إنفاقها مع الأهداف العامة للمسرح اليهودي إلا أنها تختلف في طريقة التمويل والإدارة عن فرقة الهايما. إنها فرق لها توجهاتها الخاصة.

أولا : فرقة مسرح الخيمة Ohel :

مع ازدياد حركة الهجرة، أصبحت هناك تجمعات عمالية، سواء في مجال الزراعة أو الصناعة، فنشأت فكرة اتحاد العمال، وقد واکب هذه الفكرة اقتراح بوجود مسرح يتناسب مع هذه الطبقة، ويهتم بمشاكلها، ويعرض مطالبها، كعالم منفصل عن المجتمع، له شخصيته المتميزة.

لم تكن مثل هذه الفكرة بالسهولة التي طرحها البعض، إذ كانت تحتاج إلى إنسان يؤمن بالفكرة ويحمس لها، ويسمى جامداً لتحقيقها، إنسان يؤمن بدور التجمع العمالي، ويمثاليته وأفكاره، وسياسته، إنسان موهوب فطرياً على التنظيم.

وفي عام ١٩٢٥، هاجر موسى هاليغي Moshe Halevy من موسكو إلى فلسطين، وكان واحداً من أعضاء فرقة مسرح الهايما في موسكو. كان هاليغي مؤمناً بأفكار الحركة الصهيونية منذ كان طفلاً، كما أعجب بأفكار الثورة البلشفية الروسية ومبادئها، ورغم إعجابه هذا، لم يكن شيوعياً، وتركز إيمانه بثقافة طبقة العمال (البروليتاريا) ومسرحها، وحلم بمسرح يقدم عروضاً مسرحية مأخوذة من صميم حياة الطبقة العاملة، وتصر عن وجهة نظرهم، كذلك آمن بأن الثورة هي المنبع الذي يجب أن يستقى منه مسرحياته، بالإضافة إلى إعادة تجسيد القصص التاريخي للشعب اليهودي.

وفور وصول هاليغي إلى فلسطين، اتصل بالهستدروت Histadrut، وطرح على قادته فكرة إنشاء فرقة مسرحية عمالية، وافق المسئول الثقافي لاتحاد العمال على الفكرة، وأنبهر بها، خاصة عندما علم أن هاليغي عضو سابق في فرقة الهايما، وأنه أحد تلاميذ ستانيسلافسكي وفاكتانجوف. وهكذا بدأ الحلم يتحقق برعاية اتحاد العمال، لتصبح هذه الفرقة الوليدة هي مسرح عمال إسرائيل، بل وتلقى إعانة شهرية من الاتحاد لتواجه بها المتطلبات والنفقات.

شرع هاليغي في تكوين الفرقة، وفضل عدم الإعلان عن طلب هواة للتبثيل، بل سافر إلى كل مكان فيه تجمعات عمالية، أو مهاجرين جدد، ليعطي لنفسه فرصة أوسع للاختيار، خاصة وأنه يحتفظ في مخيلته، منذ أن كان في موسكو، بصورة واضحة لنوع الممثل الذي يتمنى أن

يتعامل معه، إنه يمثل شاب، طويل القامة، قوى البنيان كشجرة أرز سامقة، حسن الصورة، رخم الصوت، ذكى، طموح، شاب يشتمل حماساً، ويؤمن بأن بناء المجتمعات الجديدة، لن يتم إلا بسواعد مثل هؤلاء الشباب. إذن ستكون البداية لإنشاء ستديو للممثلين على غرار النظام السوفيتي الذى عاشه هاليغى نفسه فى بداياته، وبذلك يستطيع تجهيز مجموعة الهواة المختارة وتحويلها الى ممثلين محترفين من خلال تلقينهم أسرار الصنعة المسرحية والأساليب التقنية وقواعد فن التمثيل والاداء، وتدريبهم على وسائل التحكم فى حركات أجسامهم وتحقيق الليونة المطلوبة، وبذلك يضمن إمتلاكهم لأدواتهم الفنية.

وبرغم ما طرحه هاليغى من مواصفات لن سيكونوا أعضاء فى الفرقة، فقد تناسى كل شئ أمام موهبة أحد المتقدمين، إذ كان هذا الشاب قصير القامة، مسطح الوجه، دائم الضحك، سريع البديهة، خفيف الظل، حاضر النكتة، إنه مائير مارجاليت Meir Margalit، الذى أثبت صحة توقع هاليغى ونظريته الثابتة، إذ أصبح فيما بعد واحداً من أشهر وأحب ممثلى الكوميديا فى اسرائيل، وعرف بتمثيل المولييريات، وبأنه أفضل من جسد شخصيات شوليم عليخيم.

نجحت رحلة هاليغى، ووجد ضالته المنشودة، إذ اختار مجموعة من الشباب طبقاً للصورة التى تخيلها، وكانوا أربعين شاباً هاوياً، وقلة قليلة جداً من الفتيات.

إن طموح الرجل جعله يرفض فكرة الاستعانة بالممثلين المحترفين المتواجدين على الساحة المسرحية، رغم ما أبداه بعضهم من رغبة للانضمام الى هذه الفرقة. كان الرجل يحتاج الى عجيبة جديدة، لينة، يشكلها وفق لإرادته، ليصنع منها ممثلاً له مواصفاته الخاصة، وتحركه طموحات محددة تخدم فكرته عن العمل الجماعى، وتحقق أفكاره فى تقديم عروض مسرحية لكل التجمعات أينما كانت. إن إيمانه نابع من أن مثل هذه الهاوى، يأتى الى المسرح بكل الحب والرغبة، متفتح الذهن، لديه قابلية للتعلم والاستعداد للتلقى.

والجدير بالملاحظة، أن كل من وقع عليهم الاختيار، ليسوا متفرغين، إذ كانوا يعملون نهاراً فى أعمال تتناسب مع قدراتهم العلمية والجسدية، واستعدادهم الفطرى، وفى المساء، أى بعد الفراغ من الأعمال الحياتية، يأتون ليتعلموا حرفة جديدة، بلا مقابل، إذ كانوا يعتمدون على سد نفقات الحياة على ما يتقاضونه من أجر فى المزرعة الجماعية أو المصنع.. الخ.

من هذه النقطة، يمكن أن نقول إن هاليغى نجح فى اختيار العناصر المتعاونة معه، وبمعايير هو، وفق قناعته وأراءه. إنه إنسان هاو للفن، مؤمن بالفكرة، متحمس لها، دون انتظار للمقابل

المادى، بل وطبقاً لهذا المنطق، فهو يدفع من جيبه ليحضر التدريبات.

إن هذا التجمع المسرحى فى رأى هاليفى، ما هو إلا كيبوتز، تنطبق عليه كافة ما ينطبق على هؤلاء القاطنين فى الكيبوتزات، الفرق الوحيد، أن مستوطنى المزارع الجماعية يستتبتون الأرض، ويهتمون بالمحصول، بينما كيبوتز المسرح يستلهم الفن الصحيح من خلال فنان له رسالته، إنه مزرعة للفن والثقافة لجموع العاملين فى المجتمع. وقد وضع الأمر بالنسبة لهاليفى منذ البداية، وكانت المسألة مدروسة من الألف الى الياء، فقد اختار إسماً عبرياً هو الأوهيل ويعنى الخيمة، ودلالة الأسم واضحة، إنها مأوى لكل المهاجرين الجدد فى معسكرات الإيواء والاستقبال، وهى بهذا المعنى تعبر عن المنزل والاستقرار، وفى ذات الوقت تعبر عن الترحال والتنقل. وبالفعل كانت سياسة الفرقة الأساسية هى التنقل ما بين التجمعات، والوصول بالفن المسرحى إلى كل شبر فى أرض فلسطين يقطنه يهودى.

استفاد هاليفى من حماس هؤلاء الشبان، وقرر أن يبنى داراً للعرض المسرحى على شاطئ البحر الأبيض المتوسط فى تل أبيب، ولتنفيذ هذا المشروع، اعتمد على سواعد أعضاء الفرقة، دون أن تسهم أى عمالة محترفة فى إقامة هذا البناء، أيضاً، خصص هاليفى مجموعة من المدرسين والمربين للزمن لتدريب هؤلاء الشباب، وكان من بين هؤلاء يأول النجيل Yoel Engel الذى وضع الموسيقى والالمان لمسرحية الديوك.

وهكذا أصبح هذا المبنى الذى يقع فى شارع بلينسون Belinson وبالقرب من ميدان ديزنجوف Dizengoff فى قلب تل أبيب، بؤرة إشعاع ثقافى، تعقد فيه الندوات وتلقى المحاضرات، وتقدم العروض التجريبية، وكانت قاعته تسع لستمائة مشاهد.

الأهداف الأساسية التى قامت من أجلها هذه الفرقة :

١) الاسهام فى رفع الروح المعنوية لأفراد الشعب اليهودى، والمشاركة الفعالة فى بناء وطن قومى فى فلسطين، وإحياء روح هذا الشعب، لذا اتسمت عروض الفرقة منذ البداية بتبنى فكرة إقامة الوطن المنشود فى أرض الميعاد.

٢) التوجيه والتأكيد على هذا الهدف من خلال تقديم العروض المسلية والهادفة.

٣) إقامة حركة عمالية نشطة، لذا أكدت الفرقة على بطولات العمال، كما قدمت أنكاراً تخدم طبقة الكادحين وتعالى من شأنهم.

٤) إقامة مركز لكل الفنون.

٥) تقديم وإعداد إصحاحات التوراة للتأكيد على السمات الدينية للشعب ولفت النظر إليها باعتبار أن التوراة هي المعتقد التقليدي للمعرفة وأحد أهم وسائل الدرس وتحصيل الخبرة، وأنها ليست مجرد تاريخ.

كما سبق نرى أن هاليغى كان يسعى لإقامة مدينة فاضلة مثالية، يوطوبيا Utopia لكل ما لهذه الكلمة من معنى، سواء فى المثاليات الاجتماعية أو الفنية.

كانت البداية لهؤلاء المحترفين الهواة، مسرحيات قصيرة، يقدمونها فى ليلتهم الأولى، وكان الاختيار تحكمه أيضا اعتبارات قومية، فقد اختار هاليغى سبعة من القصص القصيرة للكاتب البيدى ج. ل بيريتز J. L. Peretz ذات الافكار التى تتفق مع ما هدف اليه.

فشخصيات بيريتز وأبطال قصصه دائماً فقراء، مظلومين مضطهدين، عاجزين عن الإنصاح عن آرائهم أو مشاعرهم، إنهم بقلوبهم النقية يبحثون عن حل لبؤسهم فى عالم كائن فوق الوجود المادى، لوجودهم الدنيوى.

قام هاليغى باعداد المسرحيات الستة إعداداً مسرحياً أما السابعة فقد كتبها مؤلفها بيريتز فى قالب درامى. اتبع هاليغى فى إعداداته الأسلوب الذى تعلمه فى موسكو من إستاذيه ستانسلافسكى وفاكتانجوف، إذ اهتم بالتأكيد على الروح الداخلية للنص والشخصية، فبدأ بتصوير الظلم والاضطهاد، والانحلال والتفسخ والانحراف والحياة فى الجيتو اليهودى، كصورة مقارنة لنماذج الحرية والتحرر التى شاعت فى المجتمع اليهودى فى فلسطين.

العرض الأول :

قدمت الفرقة أولى حفلاتها على مسرح مدرسة هيرتزيليا الثانوية فى تل ابيب فى ٢٢ مايو ١٩٢٦ تحت اسم أمسيات أو ليالى بيريتز Nishfei Peretz، فلاقت عروضها نجاحاً كبيراً واستحساناً لدى الجماهير اليهودية فى فلسطين.

ومن الملاحظ أن الآراء قد تباینت حول هوية هذه الفرقة وإن كان أغلبها يؤيد سياستها، وكان هؤلاء، من المتحمسين والمؤيدين لحركة العمال (الهيدستروت)، بينما كانت القلة الناقدة منهم، خصوم الحركة من السياسيين. أهم ما قيل بعد العرض الأول:

١) رأى يدعى أن الفرقة تحتاج إلى مدرسين فى اللغة العبرية ليعلموهم الأدب العبرى، إلى جانب اللغة، بالإضافة الى تعلم مفاهيم وتعاليم الحركة العمالية ودراسة أهدافها.

٢) يرى الشاعر والقصاص ورجل المسرح افيجدور هاميري Avigdor Hameiri ومعه النقاد :
(أ) أن العرض هو بداية أسلوب مسرحي جديد، يمكن تسميته بالتعبيرية اليهودية، Osynthesis
لإثنين من الفنانين اليهود، بيريتز وشاجال.

٣) أداء الممثلين قارب أداء المحترفين رغم كونهم هواة وفي بداية الطريق.

لم يقتصر عرض الفرقة على تل اييب، بل جابت الفرقة أنحاء فلسطين وفق هدفها المعلن
من قبل، فلم تترك مكانا إلا وقدمت فيه هذا العرض، وكانت هذه الرحلة هي الأولى من نوعها
في فلسطين، حيث انتقل المسرح الى التجمعات ليقدم عروضه، بدلا من أن يذهب اليه الناس
في مكانه.

العرض الثاني :

بعد هذا النجاح، كان على الفرقة أن تفكر في عرضها الثاني، وفي إصرار قرر هاليقي أن
يكون العرض، مسرحية من ثلاثة فصول. وقع اختياره على مسرحية «الصيد» للكاتب الألماني
هيرمان هيجيرمانز Herman Hijermans، وكان اسم المسرحية الأصلي هو «الأمل»، وهي
ملودراما واقعية كتبت عام ١٩٠٠، تحكي قصة هؤلاء الصيادين الذين يخرجون الى عرض
البحر في سكونات^(١) قديمة وغير آمنة، يملكها أصحاب رؤوس الأموال الضخمة. كان المالك
نذل خسيس يؤمن على قارب قديم لا يساوي ثمنه، بمبلغ كبير. يفرق القارب بمن عليه من
الصيادين، فيحصل صاحب القارب على قيمة التأمين الضخمة. ودون مراعاة لمشاعر عائلات
الصيادين أصحاب النكبة الحقيقية، والمضارين الأساسيين. هذه المسرحية نالت شعبية كبيرة في
أوروبا أيامها، ولكن عندما شرع هاليقي في التعامل معها كنص يقدم لليهود فلسطين، رأى أن
يجري بعض التعديلات الواسعة على النص، إذ أضاف اليه مقدمة وخاتمة وقام الشاعر أفراهام
شلونسكي بترجمة النص من الألمانية الى اللغة العبرية، وكتب أغانيها يأول أنجيل Yoel
Engel.

ظلت الفرقة تتدرب على تقديم هذا النص قرابة العام. ولعل إيمان هاليقي وتمسك
مجموعته وتماسكهم معه، قد وضح في حادثة بسيطة، كان الوقت عام ١٩٢٧، والفرقة
تتدرب في مسرحها على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، وكان برد ذلك العام قاسيا، ومع ذلك
استمرت الفرقة في أداء تدريباتها في ذلك المسرح المكشوف برغم الصقيع والرياح، واعتبروا
ذلك نوعا من المعاشية للنص الذي يعالج مشاكل الصيادين وأسرهم.

كانت بداية العرض الثاني للفرقة في ٥ مارس ١٩٢٧ في قاعة السوق الشرقي في تل أبيب، وكانت تتسع لعدد الفين من المشاهدين، وقد بنت الفرقة خشبة مسرح ضخمة لتناسب المناظر العديدة وتستوعب الممثلين المشاركين في العرض.

إن ضخامة العرض، جعلت انتقاله الى أنحاء فلسطين أمرا مستحيلا، ومع ذلك كان هناك حلا، إذ قامت بعض المزارع الجماعية ببناء خشبة مسرح بذات المواصفات لتناسب العرض، فكانت الفرقة تقدم عرضها في هذه المزارع أو المدن التي تقيم مثل هذا المسرح المناسب للعرض، أما من لم يستطيع تشييد مثل هذا البناء، فقد كانوا يرتبون رحلات جماعية للمستوطنين في المزرعة، لينهبوا الى تل أبيب لمشاهدة العرض ويعودوا بعد انتهائه. أبرز العرض الثاني عدة مشاكل عاشتها الفرقة :

(١) أصبحت الفرقة مقيمة وثابتة، مما يتطلب الارتباط الدائم بها.

٢ الممثلون مازالوا هواة مبتدئين لا يتقاضون رواتب عن عملهم الفني.

(٣) مطلوب من هؤلاء الهواة العمل على كسب قوتهم من أعمال أخرى نهائية، ولكن كيف؟ إنهم يسهرون لوقت متأخر من الليل وتستهلك التدرجات معظم وقتهم إن لم يكن كله، فمن ذا يسند إليهم عملا منتظما؟ أو يدفع لهم عن أعمال لا يؤدونها؟ بالإضافة إلى أن فلسطين وقتها كانت منطقة جذب يهودية، فأصبح سوق العمل ينجح بالوافدين، والمعرض منهم أكثر مما هو مطلوب، إذن هناك بطالة بين العمال، ووفرة منهم، فلماذا يسند صاحب العمل أعمالا لرجال غير متفرغين؟

(٤) إن اتحاد العمال غير قادر على تخصيص ميزانية ثابتة للفرقة، وكل ما يقدمه من مساعدات وقتية، إنما تكفي للصرف على الأمور الفنية للعمل وبالكاد، كما أن الايراد، برغم النجاح الكبير للعروض، لا يستطيع الوفاء بكل الالتزامات فما العمل؟

(٥) تكفلت الفرقة باطعام الممثلين من أعضائها، واستمر الحال هكذا الى أن جاء العرض الثالث، فأخذت الفرقة تمنح أعضائها بعض الأجر وبشكل غير منتظم.

ولعلنا هنا نقرر أن العقيدة الصهيونية عميقة الجذور في نفوس اليهود، إذ برغم كل ما يلاقيه الممثلون من صعاب، إلا أن حماسهم لتحقيق الهدف، لم يفتر، بل يزدادون عنادا ويطماسكون من أجل شيء آمنوا به، أنهم كالبيضة كلما زادت تعرضاً للنار، تماسكت مكوناتها وأصبحت صلبة.

العرض الثالث : فى يناير ١٩٢٨ :

إن الفكر اليهودى يؤمن إيماناً راسخاً وقوياً بتوراته، ويعود إليها مرات ومرات كأهم مصدر من مصادره. والمسرح أيضاً على أختلاف رواه، اعتبر التوراة منبعاً درامياً، يستقى وينتقى منها ما يناسب عروضه. وهاليفى واحد من هؤلاء المسرحيين الذين لا يقلون إيماناً بهذه المقولة. نظر هاليفى حوله، فوجد أن معظم ما استقاء المؤلفون من قصص التوراة، قد صيغ صياغة غير فنية، وأن بعض هؤلاء المؤلفين لم يكن يهودياً، فكان تناولهم بعيداً عن الروح اليهودية الحقيقية.

إن هاليفى يرى أن بالضرورة أن تعكس المسرحية التوراتية، ضمن ما تعكس، تلك الألفة الحميمة، ومشاعر الود بين يهودى التراث التقليدى، ويهودى اليوم الذى يقدم اليه هذا التراث، وليس اليهودى بشكل عام، بل اليهودى الفلسطينى بلازيف وبكل الصدق والحقيقة، إن على المسرحية أن تعقد لونا من الصداقة والألفة بين اليهودى فى فلسطين وبين بانوراما الأرض فى هذا المكان بالذات، وبهذه الفكرة يكون المسرح قد برهن على فاعليته وأسهم فى إقامة وطن جديد لليهود الشتات. ورغم ذلك ظل السؤال مطروحا، أين هى تلك المسرحية التى يحلم بها هاليفى ؟ لم تكن إجابة السؤال فى فلسطين، بل جاءت من بعيد حيث الجذور الأصلية لهاليفى، إنها فى موسكو، ولكتاب روسى يدعى كراشكينيكوف Krashchennikov، وتحمل اسم يعقوب وراشيل Jacob and Rachel. تناول الشاعر الروسى المولد أفراهام شلونسكى Avraham Shalonsky النص المسرحى الروسى وترجمة الى العبرية، وقام باعداده ليتلائم مع أهداف الفرق، وكان التغيير الشامل للنص، إذ أضاف مقاطع كاملة من التوراة، بالإضافة الى ما وضعه من أفكاره وحواره الخاص. كان على هاليفى أن يساعد ممثليه على إتقان العبرية المختلطة باللهجات الاخرى، كاليمنية مثلا لأنها أقرب الى لغة التوراة، وغيرها من اللهجات.

وعرضت المسرحية فانقسم النقاد الى أحزاب وأراء :

رأى - يرى أن تصوير وتجسيد التوراة وشخصيتها وأحداثها بطريقة غير الطريقة التقليدية المتبعة، أمر مرفوض.

رأى - العرض المسرحى التوراتى، عرض طموح، ولكن التمثيل لم يرق الى مستوى العرض.

رأى - العرض لا بأس به، ويأمل صاحبه البحث عن وسيلة تساعد على تقديم مسرحية توراتية بشكل أفضل.

برغم كل النقد الذى وجه للمسرحية، فإن هاليقى استمر يقدم مسرحيات تساعد على تأكيد وجهة نظره الجديدة، وتخدم فكرته، بأن تكون أرض فلسطين هى الخلفية المقصودة، والهدف من تقديم أى عرض مسرحى، أرض فلسطين بكل مآلها من أبعاد سياسية واجتماعية وعسكرية.

ظل هذا المسرح تابعاً للهيستودروت الى أن أعلن السكرتير العام لاتحاد العمال، أن هذا الارتباط لم يعد ضرورياً، وبلا معنى ومكلف مالياً، فانفصل مسرح الخيمة عن الهيستودروت، ليواصل نشاطه العام.

إذن ومن العروض الثلاثة التى قدمتها الفرقة يمكن أن نخرج بهذه الملاحظات عن أهداف هذه الفرقة واستراتيجيتها :

(١) تأثرت الفرقة بالمدرسة الروسية فى التمثيل والأخراج وفى أساليب العرض، بسبب تلقى مؤسسها هاليقى تدريباته الفنية الأولى على يدى ستانسلافسكى وتلاميذه.

(٢) الدعوة الى الوحدة القومية بين سائر المهاجرين فى مواجهة العرب وقوات الانجليز.

(٣) بث الافكار والمثل الصهيونية من أجل الهدف السياسى الأكبر وهو الاستيطان.

(٤) الاستعانة بمقصص التوراة وأحداثها فى معالجة حديثة تمكس الواقع من خلال الماضى.

(٥) بث الافكار حول الحركة العمالية بين الكادحين والعاملين، لتقوية مراكز العمال فى مواجهة أصحاب رؤوس الأموال.

(٦) فى الفترة من ١٩٢٥ وحتى ١٩٤٨ توالى عروض الفرقة على النحو الذى سنورده فى الملاحق التى نختمم بها هذا البحث، كذلك قدمت الفرقة نوعيات مختلفة من المسرحيات، تمثلت فى تقديم ٦٢ مسرحية:

- ٢٤ مسرحية منها يهودية خالصة.

- ٣٨ مسرحية منها غير يهودية.

ويمكن تقسيم العروض المقدمة لغويا كالتالى :

- ١٣ مسرحية باللغة اليديشية.

- ٥ مسرحية باللغة العبرية.

- ١٤ مسرحية باللغة الألمانية.

- ١٢ مسرحية باللغة الإنجليزية.

- ٨ مسرحيات باللغة الروسية.

- ٣ مسرحيات باللغة الفرنسية.

- ٧ مسرحيات بلغات أخرى.

٧) لم تطور الفرقة نفسها، سواء في الأساليب الفنية أو في غيرها، لذا ظلت الفرقة في المركز الثاني في فلسطين، يسبقها مسرح الهايما، في المركز الأول، ويؤكد زارا شاكو Zara Shakow هذه المعلومة بقوله «إن تقييم الفرقة الفني في عام ١٩٥٣ قد وضعها في المرتبة الثانية بين الفرق إذ أن مستوى الإخراج والتمثيل بالإضافة الى عناصر العرض الفنية والأخرى كالمنظر والملابس والمكياج لم تزد عن مستوى الهواة، وتفتقر الى ذلك الوهم، الذي يجعل المشاهد يرى في ما يعرض أمامه سحراً. ظل هذا الإحساس يراودني لفترة طويلة ولكنه تأكد مرة أخرى في زيارتي الثانية للفرقة عام ١٩٦٢، وكقاعدة عامة لاحظت أن مرتادي المسرح من الاسرائيليين، يميلون الى إسقاط هذه الفرقة وعروضها، من حسابهم عندما يفكرون في قضاء سهراتهم^(٢). أما بعد ظهور فرقة مسرح الغرفة عام ١٩٤٤، تفهقرت فرقة مسرح الخيمة الى المركز الثالث^(٣)».

٨) في عام ١٩٥٠، سافرت الفرقة في رحلة فنية الى أوروبا^(٤)، ومن بين تراثها مسرحيات توراتية، وقومية، وعادت من هذه الرحلة الناجحة فنيا وإدارياً ومالياً، لتنتج بعض المسرحيات الجديدة.

٩) قام اثنان فقط بإخراج عروض فرقة الخيمة، موسى هاليفي وفريدريك لوبي Friedrich Lobe^(٥) وهو يهودي ألماني هاجر مع صفوة من رجال المسرح الألماني ليستوطنوا فلسطين بعد أن تولى هتلر الحكم في ألمانيا في الثلاثينيات.

١٠) حاول الهيستلروت تغيير اسم الفرقة من مسرح الخيمة الى مسرح عمال اسرائيل Israel's Workers Theatre، ولكن رفض هاليفي الاقتراح، فكان ذلك بداية الخلاف بين الفرقة والهيستلروت، مما دفع الهيستلروت الى اعلان تخليه عن مساندة الفرقة وكان ذلك عام ١٩٥٨. هذا القرار زاد من مشكلة الفرقة وصعد أزمته، وتفاقمت التراكمات التي عانت منها الفرقة منذ انشائها.

(١١) ترك هاليغي مؤسس الفرقة ومخرجها ومديرها الفني مكانه عام ١٩٥٢، وواصلت الفرقة مسيرتها نحو الانحدار والأفول، كما أن ممثليها المتمرسين القدامى أخذوا طريقهم نحو النهاية، أما ممثليها الجدد الموهوبين فقد كانوا من النوعية العادية، كما أن رصيد الفرقة من المسرحيات قد تم اختياره من خلال لجنة جماعية من الممثلين، فكان الاختيار دليل على الذوق الرديء وعدم الخبرة بمتطلبات السوق، ولم يبق لهم من الجمهور الا قلة قليلة تتكون أساساً من العجائز الذين اعتادوا مشاهدة الفرقة.

لم ينقذ الفرقة الا ممثل فكاهي اشتهر بخفة الظل ولاقي قبولاً هائلاً لدى الجماهير، إنه مائير مارجاليت Meir Margalit، فقد حققت بعض العروض التي اشترك فيها نجاحاً ملحوظاً للفرقة. كذلك أسهم الممثل الموهوب أفراهام هاليغي Avraham Halfi في تحقيق بعض نجاحات الفرقة.

أيضاً ساهم الكاتب المجرى الأصل، إفرائيم كيشون، الذي اشتهر بكتاباتة الفكاهية، في نجاح الفرقة في هذه الفترة، فقد رفضت كل الفرق شراء مسرحيته عقد زواج، وقبلتها فرقة الخيمة، وحققت بها أكبر اقبال شهده مسرح اسرائيل، وكان من نتيجة إيراداتها أن غطت الفرقة ديونها وقدمت ثلاثة مواسم أخرى للفرقة.

(١٢) استفادت الفرقة من نظام تبادل الممثلين بين الفرق المسرحية الاسرائيلية فلعبت ممثلة مسرح الفرقة (كاميرى) جيلا الماجور Gila Almagor أدوار البطولة في مسرح الخيمة، كذلك لعب جيرمانى لونيكوفسكى ممثل مسرح حيفا البلدى بعض البطولات.

أما الممثلة نيت دينار Ninett Dinar التي جاءت من مصر، فقد سدت الفراغ الذى ظهر فى الفرقة وبشت فيها الحيوية، فهي كممثلة جيدة فرضت موهبتها على المسرح والسينما فلعبت بطولة فيلم «لقد كانوا عشرة» ثم اشتركت فى مسرحية أربعة تحت سقف واحد والفتاة العبيطة لفرقة الاوهيل.

على أى الحالات، كان عدد اعضاء الفرقة فى مايو ١٩٦٣ أربعة وثلاثين ممثلاً، منهم أربعة عشر عضواً ثابتاً، وخمسة عشر عضواً تستعين بهم الفرقة بمرتبات ثابتة، وخمسة اعضاء مؤقتين.

(١٣) ضمن إطار خطة الادارة الجماعية، فإن المجموعة اتخذت عدة قرارات :
أ) الاستعانة ببعض المخرجين الممتازين أمثال م.ج. دانيال M. J. Daniel الذى أخرج

مسرحية Rur والتغلب لفلوبون، واخرج الالماني هانز جاراى Hans Jaray، ومدير المسرح التجريبي الفلمنكي ايتين ديبيل Etinne Debel.

(ب) الانفتاح على التراث العالمي خاصة الموليريات والشكيبريات وغير ذلك من مؤلفات.

١٤) تولى إدارة الفرقة بعد ذلك ضابط سابق فى الجيش يدعى بيرهتز فينكيل Peretz Finkel الذى حاول بشتى الطرق أن يجد وسيلة للخروج بالفرقة من الأزمة الطاحنة التى تعتمدها، وفى هذا السبيل اتصل بوزارة التعليم والثقافة، واتحاد العمال والمشرفين على الكمبيوترات ومؤسسات الخدمة العامة، وحقق من وراء ذلك ٣٥٠٠٠٠ ليرة اسراييلية. وقد تولى الإدارة الفنية بيتر فرى Peter Frye، الذى قدم عام ١٩٦٤ مسرحية Amha لشوليم عليهم روى قصة خياط فقير أصبح فجأة غنيا، وقام بالدور ايضا مائير مارجاليت.

وبقيادة فينكيل قدمت الفرقة أيضا أعمالا لليونيسكو وبريخت وبعض كتاب الموجة الجديدة في إنجلترا أمثال Shelagh Delaney و Joe Orton. استعانت الفرقة في تلك الفترة بممثلين محترفين ومخرجين أجانب.

لم تلم هذه الفترة النشطة طويلا، وفشلت العروض اقتصاديا فاضطر محبى المسرح والفرقة الى إجبار فينكيل على التخلي عن إدارة الفرقة، وقدمت الفرقة مسرحيتين بطولة مارجاليت هما عقد زواج، والسكرى الممتاز Schweik، ونجحت المسرحيتان وحققتا دخلا أقل عشرة أضعاف.

(١٥) في عام ١٩٦٧ وبعد انتهاء حرب الأيام الستة، قدمت فرقة مسرح الخيمة مسرحية فوق أسوار أورشليم، وهي تعالج معركة تحرير القدس.

(١٦) في عام ١٩٦٩ صُنِفَت الفرقة بعد ٤٤ عاما من العمل الفني وأُغْلِقَت أبوابها.

ثانيا : فرقة مسرح الغرفة (أو الشباب والحيوية والأساليب الجديدة) Cameri :

ظلت الفرق الموجودة على الساحة الاسرائيلية، تعيش وجودها على أتم ما ينبغي، ومارس أعضائها ومخرجوها عملهم دون أن يتهددهم شيء، ولكن سرعان ما بدأ الجمود ومقاومة الجديد يسيطران على الفرقتين. وكان الحل يتمثل في ضرورة تغذية كل من الفرقتين بدم جديد.

ولكن التقاليد، واختلاف المدارس الفنية، جعل من هذه المسألة أمراً شبه مستحيل، ولكن تحت ضغط الظروف، سمحت الفرقتان بتدريب عدد قليل جداً من الشباب، وفق نظامهما،

فالهيايما اتخذ لنفسه استديو على غرار ما فعلت الفرقة عند نشأتها، وحلت بعض العناصر الجيدة محل الممثلين القدامى، وفي أضحى الحدود.

نفس الشيء حدث في فرقة الخيمة، إذ أن الشعار المعلن وقتها لا مكان لوافد جديد.

أما فيما يتعلق بجمود الأساليب الفنية، وعدم التطوير، فهما السمتان البارزتان في الفترتين، إذ أنهما نتاج المدرسة التعبيرية الروسية، فمعظم فنانى الهيايما تدرب على أيدي اساتذة هذه المدرسة، كذلك تدرب مؤسسو فرقة الخيمة على أساليب نفس المدرسة، فعندما شكل فرقته الجديدة من الشباب، سقاهاهم تلقائيا ما رسخ في وجدانه من تعاليم هذه المدرسة.

إذن، وما سبق يمكن أن نقول إن كلا الفترتين لم تضع في اعتبارها ما حدث من متغيرات حياتية في اسرائيل، ولم تحسب حساب الاجيال التى ولدت ونشأت في اسرائيل، وفي ظروف مغايرة جدا لنشأة الابهاء والاجداد، بل وما طرأ على اللغة من مفردات أفرزها الواقع، فاختلف الجرس اللغوى، والتركيب البنائى للعبارات، مما جعل العروض المسرحية التى تقدمها هذه الفرق غير متوافق مع قطاع عريض من الجماهير، قطاع بكر، لم يشاهد المسرح، ولكنه مدمن سينما، جيل رسخت في مخيلته أساليب التمثيل الامريكية والانجليزية، بكل ما فيها من بساطة التعبير وسلاسة الالتقاء، وعبقرية الانخراج.

لذا أصبح أسلوب الاداء المسرحى الاسرائيلى بالنسبة لهؤلاء الشباب موضحة قديمة، بل وأمر مضحك، يسخرون منه، ويتندرون عليه. أما النصوص فهى تحمل أفكار العشرينيات، فلم تعد تروق لهم، ولم يتحمسوا لها.

فى هذا الجو ظهر باكوفسكى ميللو أو يوسف ميللو بعد أن حول اسمه للعبيرة، وحاول خوض التجربة ونجح فيما فشلت فيه الفرق التقليدية. كان شابا موهوبا، تلقى تعليمه فى فلسطين، وشغلته قضية الاجيال الجديدة القادمة على الساحة، لذلك درس وفق المنهج الأوروبى الغربى. كانت عائلته مهاجرة من تشيكوسلوفاكيا، وعاش سنوات فى أوروبا شاهد فيها أسلوب مدرسة بريخت ورينهاردت وغيرهما من الأساليب الفنية التى انتشرت فى أوروبا وقتها، وعاد الى اسرائيل. كان فتى يحمل سمات البطل الرومانسى، ومع ذلك لم يجد له مكانا وسط هذه الفرق التقليدية المنغلقة على نفسها، وبرغم ما حصل عليه من دراسات، وما يتمتع به من موهبة.

لم يكن أمامه سوى طريق واحد، العمل كمساعد مخرج لبول ليفي Paul Levy مخرج مسرح العرائس، وانشصر عمله في الكتابة، وتمثيل شخصيات العرائس في العروض المقدمة، فكانت هذه التجربة فرصة لصقل مواهبه. ولكن سرعان ما فشل مسرح العرائس وأغلق أبوابه، فانضم ميللو الى فرقة مسرح الكنسة Mat'ateh.

في صيف عام ١٩٤٤، تعرف ميللو على ابراهام بن يوسف Avrahan Ben - Yosef الممثل، الذى ظهر في الاوبرا الشعبية المسماة هيلينا الجميلة، وحقق نجاحا واسعا عندما لعب دور مينلازوس، ثم انضمت اليهما ممثلة المانية الأصل، ذات خبرة وتدعى روزا ليختنستين Rosa Lichtenstein، ثم باتيا لانست Batya Lancet، يمينا ميللو Yemima Millo زوجة ميللو.

لم تكن الفكرة الأولى تكوين فرقة تقدم التراث المسرحي، بل كانت مجرد مجموعة تود تقديم ليلة أو ليلتين من لون يعتقدون أنه المسرح الحقيقي، يختلف عن الفن التقليدى الذى يسيطر على الساحة وقتها.

كان الجميع من الشباب، عدا روزا، وكانوا جميعا بمن تأثروا بالثقافة الغربية، خاصة المسرح الألماني.

العرض الأول :

بدأت المجموعة نشاطها من الصفر، لا رأسمال للبلدية، ولا مكان مخصص للتدريبات، وحلت شقة ميللو المشكلة، أما الوقت، فكانوا يجتمعون بعد فراغهم من أعمالهم الأخرى. قسموا العمل فيما بينهم، فتولت السيدات أمر تصنيع الملابس، أما الرجال، فقد تحملوا مسؤولية الأمور الفنية. استمرت التدريبات أربعة شهور، بعدها أحسوا بأن في استطاعتهم مواجهة الجماهير، وتقديم أنفسهم، خاصة وأنهم اختاروا ايضا أربع مسرحيات قصيرة من ذات الفصل الواحد هي :

- ١) المأساة الفلورنسية لاسكار وايلد Oscar Wilde
- ٢) العشاق لمارتينز سييرا Martinez Sierra
- ٣) صباح مشرق للأخوة كوينتيرو Quintero Brothers
- ٤) هدوء فى المنزل لجوروجيز كورتيلان Georges Courteline

كان إختيار هذه المسرحيات اختياراً عشوائياً، غير مقصود، تحكمت فيه عدة ظروف، موهبة القائلين بالتمثيل، ومحدودية الإمكانيات، وقد قام ميللو باخراج العرض.

وفى ١٠ أكتوبر عام ١٩٤٥، كانت ليلة الافتتاح الأولى لهذه الفرقة، وفى قاعة تابعة لمنظمة هابوعيل الرياضية. بالطبع كان مسرحاً بدائياً، والاضاءة بسيطة، وأجهزتها متخلفة، وصمم المناظر الدكتور بول ليفي، مستعينا بامكانيات ومواد مسرح العرائس المتوقف، ولم يكن الجمهور سوى نفر قليل جداً يعد على الاصابع، أصيبوا بالاحباط مع بداية العرض.

كان استقبال الصحافة الفنية لهذا الحدث متحفلاً، فقد استعرض النقاد عضلاتهم، وطرحوا العديد من الأسئلة، فمنهم من قال هل من حق أى مجموعة أن تظهر لتطرح على المشاهدين أفكارها، وسبب ظهورها ؟، فقد تكون مثل هذه التجارب مجرد نزوة مجنونة، أو عقوبة واضحة، وأفكار قيمة.

ويدعوا يقيمون التجربة، وتسامعوا، أين الأفكار فى هذا العرض ؟ لماذا يختلف هذا العرض عن غيره من العروض ؟ وفى أى شئ يختلف ؟ ما هو الجديد فى اسلوب التمثيل والاداء ؟ ما الدافع الذى من أجله جمع المخرج كل هؤلاء معا ؟ وما هدفه ؟ ماذا يريد أن يقول ؟ وما هى طموحاته الفنية ؟

وقد أجاب ياكوف هوروفيتز المخرج الفنى لجريدة هآرتس عن السؤال الأخير بأنها الرغبة العامة فى التمثيل.

أما بالنسبة للعرض، فقد رأى النقاد أنه اختيار لمادة فنية فقيرة، وإن كانت تحمل بعض الحيوية فى الاداء التمثيلى تؤكد موهبة هؤلاء.

أما ليه جولديبرج Leah Goldberg فقد وصفت هذه التجربة بقولها :

مسرح صغير، متواضع، مناظر تخطيطية هزلية، جمهور قليل، يتحدث العبرية بطلاقة لثنتين أو ثلاثة منهم، ودون اخطاء، يعتمدون على الايماءات. إن الانسان يجد نفسه وسط جو من الذوق الطيب، والرغبات الصادقة مما يجعلك تتعاطف معهم ويدفعونك بقوة لتتجنب الحكم القاسى عليهم.

إنهم مجموعة من البشر، فيهم من يملك الخبرة والشهرة، وفيهم الشباب الذى يتلمس طريقه، إن العرض يبدو كما لو كان بداية لمسرح غرفة، ويمكن أن يتطور ليؤكد شخصيته، إنه

غير كل العروض المقدمة، والفرقة ليست مثل كل الفرق الموجودة. فماذا يريد هؤلاء؟ إنهم مجموعة موهوبة فنياً تريد أن تمثل وتقول للجمهور نحن هنا.

إن البدايات توصلنا الى عدة نتائج :

١) عروض مسرحية يشاهدها عدد قليل من الجمهور، فقد قدم العرض ثلاثة وثلاثين مرة، وكان عدد المشاهدين ١١٨٠٠ مشاهد. مما سبق تكون ميزانية الفرقة ووصيدها المالى يغطي أقل النفقات وبالكاد.

٢) لم ينقاض أى من المشتركين فى العرض مرتباً أو أية أجور، بل ومن الطريف أن تضع الفرقة لنفسها شعاراً لا يتوقع أى مثل حصوله على أية أجور قبل سنتين على الأقل.

٣) ضرورة البحث عن وسائل تجذب اليهم الجماهير، حتى تنتعش الفرقة مالياً.

العرض الثانى : عام ١٩٤٥ :

كان الحل فى تقديم عروض للأطفال أو الشباب، وهو لون من العروض لم تقدمه أى فرقة فى اسرائيل. وبالفعل أعدوا مسرحية عن قصة لـ هـ. ن بياليك H. N. Bialik تحت اسم مدير البصل، ومدير الثوم، وصيغت المسرحية بشكل فكاهى، مع توليفة موسيقية لجاكوس اوفينباخ Jacques Offenbach. كان الأمل فى أن تشجعهم السلطات المسؤولة عن التعليم، ولكن خاب ظنهم، إذ لم تحقق التجربة العائد المالى المنتظر، بل زادت من ديونهم، ولكن الحسنة الوحيدة، أن المجموعة قد أصبحت إثنتى عشر ممثلاً، بالإضافة الى فرقة موسيقية صغيرة، كما أصبح لها إسماء، ومعجبين وأصدقاء على استعداد لتقديم العون المالى. ومن الملاحظ أن معظم المهتمين بهذه الفرقة كانوا من بين المثقفين ثقافة الماتية، ومن المتحدثين بلغتها. قرر الجميع تسمية هذه الفرقة باسم كاميرى أو الفرقة أو الحجرة.

منذ ذلك اليوم، ويوسف ميللو يعرف ما يريد بالضبط، إنه يود أن يؤكد لرواد المسارح الأخرى أن ما تقدمه هذه المسارح ليس هو اللون ولا النوع الوحيد من المسرح. إنه فى سعيه للبحث عن المسرح النقى الخالص، يقرر تقديم مسرحية خادم سيدين لجولدنوى، بل وقام بترجمة النص وإعداده بنفسه، كما قام بإخراجه أيضاً، واختار له اسلوب الكوميديا المرتجلة، الذى لم يكن معروفاً فى اسرائيل حتى ذلك الحين.

ازداد عدد ممثلى الفرقة من الشباب والشابات المتحمسين لاشباع هوايتهم. وكان من بين الوافدين الجدد، فتاة شابة تدعى حنا مايرشيك Hanna Mayerchik بدأت مهنة التمثيل وهى فى الخامسة من عمرها فى وطنها الأول المانيا، وما أن استولنت إسرائيل حتى التحقت باستوديو فرقة الهايما للتدريب تحت اشراف المخرج فريد لاند.

ايضا انضم للفرقة يوسف سوكنيك Yosef Sukenik وهو مواطن من اورشاليم وابن عالم الاثار المزار لييا سوكنيك Eliezer Lipa Sukenik، وقد غير يوسف اسمه الى اسم عبرى، فاصبح يوسف يادين Yosef Yadin.

العرض الثالث :

كان افتتاح مسرحية خادم سيدين فى ١٠ أكتوبر ١٩٤٥ فى قاعة مغربى Mograbi، كانت وقتها أوسع وأفخم قاعة فى تل أبيب وأكثرها تجهيزاً. ومن الجدير بالذكر، أن جمهور الحاضرين كان من الشباب، الذين وقفوا يصفقون للممثلين ويحيونهم بحرارة، وهو أمر لم تشهده مسارح تل أبيب منذ فترة طويلة، وقد استمر عرض هذه المسرحية مائة ولثمانية وأربعين يوماً، وظلت ضمن تراث الفرقة سنوات وسنوات.

وبرغم هذا النجاح ظل بعض النقاد على رأيه، إنهم مجرد مجموعة جريئة. بينما قال عنهم عزرا سوسمان Ezra Sussman ناقد صحيفة دافار لقد ذهبت الى العرض وأنا أتوقع أن أجد شيئاً جديداً، شيئاً يمكن أن يضيف طعماً ولوناً للساحة المسرحية فى هذا البلد، ومنته النفس أن تكون الوجوه جديدة وجذابة، بعد أن سأمنا رؤية الوجوه المكررة سنوات طويلة، وفى النهاية أثنى على المخرج ثناءً كبيراً سواء لترجمته النص واعداده، أو لآخراجه.

ولعل من نافلة القول أن نقول أن سبب نجاح هذا العرض وهذه الفرقة يرجع الى عدة أسباب :

الأول : ذلك المذاق الأوروبي الذى ساد المسرحية، وهو مذاق اختلف عما تقدمه الفرق الأخرى.

الثانى : المساندة الهائلة من الناطقين باللغة الألمانية فى إسرائيل، والمهاجرين من المانيا أو من وسط أوروبا.

الثالث : الاصرار على النجاح، وتخطى أى صعوبة مهما كانت.

بعد أن زادت ديون الفرقة، تولى يتسحاق كاديشسون Yitzhak Kadishsohn الإدارة المالية ليتفرغ ميللو والممثلون للأعمال الفنية. كان يتسحاق رجل أعمال من الطراز الأول ونجح في ضبط الإيقاع المالي للفرقة طوال أربعة عشر عاما. ويمكن تلخيص سياسته في جملة قالها : لنكون مسرحاً جماهيرياً، وحتى تجذب أكبر قطاع من المشاهدين، يجب أن ننسى قليلا أهل الفكر والمثقفين ونقدم ما هو متصل بهذه الجماهير.

العرض الرابع :

إن النجاح الذى حققته المسرحية، مكن الفرقة من الاستعداد للعرض الرابع، وهو « هذا العالم الذى نعيشه » للمؤلف كارل تشايك Karel Capek وقدم عام ١٩٤٦، وقد حقق أيضا نسبة عالية من النجاح، أما العرض الرابع، الزفاف الدامي للوركا، قدم عام ١٩٤٦ أيضا، ولكن هذا العرض لم يلق النجاح المنتظر، إذ عرض فقط ٣٤ حفلة، لأن الجماهير وجدت في لوركا الاسباني عرضا كئيبا لا يتفق مع ذوقهم.

بعد هذه العروض وضع للقايمين على هذا المسرح عدة حقائق :

الأولى : أن الفن الخالص لا ينجح دائما مع الجماهير.

الثانية : بهذا المنطق لا يمكن تغطية النفقات الفعلية، وقد يؤدي الى خسارة.

الثالثة : من الضروري أن يتقاضى العاملون في المسرح مرتبات مقابل ما يقومون به من أعمال.

العرض الخامس :

وعلى ذلك كان العرض الخامس هو العمة شارلي (١٩٤٦)، لبراندون توماس، وقد قام ميللو بالدور الرئيسى، وقد لاقت المسرحية اقبالا جعلها تعرض ١٢٣ حفلة، مما أنعش مالية المسرح، وأصلح من موقفه الاقتصادى.

العرض السادس :

قدم المسرح عام ١٩٤٦ أيضا مسرحية يوجين اونيل المسماه انتيجونا، ولكنها كعمل طليعى، لقى فشلا ذريعا.

العرض السابع :

فى عام ١٩٤٧ قدمت الفرقة مسرحية « لا يمكنك أخذها معك » للكاتبين كوفمان

Kaufman وهارت Hart، وعرضت المسرحية ١٣٥ عرضاً، ثم مسرحية اصطبياد فتاة عام ١٩٤٧ للمؤلفة الساشيلي Elsa Shelley، حيث قامت حنا مارون Hanna Maron بدور البطولة وحقق في نجاحاً. هذه المسرحية يمكن أن نعتبرها حجر الزاوية في تراث مسرح الحجرة، فقد قام دان بن اموتز بترجمتها مع الحفاظ على العبارات الأساسية، كما كان لتمثيل البطلة حنا دوراً في نجاح المسرحية.

بدأت الفرقة تبحث عن المسرحيات المبتكرة التي تتلاءم مع طبيعتها، إذ أن الفرقة لا تستطيع تقديم أى مسرحيات تاريخية، أو رومانية، والا أصبحت مثلها مثل فرقة الهايما، والخيمة.

العرض الثامن :

وفي بحثها عن هذا الجديد كصوت حقيقي للأجيال الشابة، استوقفت قصة إنه يتمشى في الحقول للمؤلف موسى شامير، المخرج ميلو، واستثمر إمكاناتها الدرامية، فالتصّل بالمؤلف، أسفر اللقاء عن إعداد درامى للقصة، ولتصبح أول مسرحية يكتبها مواطن إسرائيلي، تبرع عن سمات الشخصية الجديدة في المجتمع، ويجسد مواقف حقيقية. قدمت المسرحية في ٣١ مايو ١٩٤٨. وقد لعب دور البطولة فيها، وهو يورى، الممثل إيمانويل بن أموس - Emmanuel Ben Amos وقد كان من جيل الصابرا، مثله في ذلك مثل الكاتب ومعظم ممثلى الفرقة.

وهكذا كانت المسرحية صورة من مشاكل الصابرا ونضالهم من أجل استقلال وحرية اسرائيل. وتميز جمهورهم بأنه من شباب الصابرا أيضاً، كما تميز التمثيل بالبساطة والحدائق التي ساهمت فن الاداء السينمائي المتسم بالطبيعية في الالتقاء، دون اللجوء الى الأساليب القديمة في الاداء.

العرض التاسع :

بعد عامين من عرض هذه المسرحية أى في عام ١٩٥٠، قدمت الفرقة مسرحية «إنهم سيصلون غداً»، ويلاحظ أن المسرحية لم تحقق النجاح الذي حققته المسرحية السابقة.

أسست الفرقة عام ١٩٥٠ مدرسة لتعليم التمثيل وتدريب الهواة، وتولت يميما ميلر التعليم في هذه المدرسة، كما تولي الكثيرون من أعضاء الفرقة العمل في تدريب الهواة. وقد استعانت يميما بأحد تلاميذ ميشيل سانت دينيس وهو بيتر دوجويد Peter Duguid الذي قدم للمدرسة بعض خبراته سواء في مجال الاقنعة، أو في تدريبات الليونة الجسدية. وقد ظهر أسلوب ستانسلافسكى عن طريق لى ستراسبرج Lee Strasberg الذي تلقاه عن أستاذ أمريكي يدعى

سارا شاكوف. كانت الدراسة فى هذه المدرسة ثلاث سنوات، يدرس فيها الطالب فنون المسرح، ويتدرب على التمثيل.

العرض العاشر :

فى عام ١٩٥٣ قدمت الفرقة مسرحية باسم البحر والمنزل، عن قصة لأهارون ميجيد، أعدتها للمسرح شولاميت بات - دورى Shulamit Bat - Dori. كانت المسرحية تروى قصة قارب صيد أبحر وسط العاصفة، وبعد صراع عنيف، يعود القارب فى أمان ومعه صيده الوفير. كان طاقم البحار من أبناء الكيبوتز، وقد كان هدف المؤلف الواضح، التعبير عن تفوق أهل الكيبوتز، عن غيرهم من أهل هذا البلد. وبينما كان القارب فى عرض البحر، فإن أولئك المنتظرين على الشاطئ بما فيهم زوجة الريان، يستمعون أحداث حياتهم الشخصية، تلك الأحداث التى أصبحت غير ذى بال إذا ما قورنت بذلك الخوف الجماعى من أجل سلامة أولئك الرجال الذين يصارعون بقاربهم أمواج البحر. إن بطولة المسرحية ليست لفرد ما، بل هى بطولة جماعية، إنها الكيبوتز تناضل ضد القوى الطبيعية التى تواجهها، حتى لحظات العودة الى الماضى لاستعراض أحداث شخصية، تجعل من الكيبوتز الدواء الشافى لكل الأمراض والعلل الشخصية. وهكذا يظهر الفكر الصهيونى الذى يدعو لتجميل الحياة وإعطاء مثل هؤلاء البسطاء السذج جرعة من البطولة والتحدى ليواجهوا واقعهم بشجاعة.

العرض الحادى عشر :

فى عام ١٩٥٦ قدمت الفرقة مسرحية «المسرحية المألوفة» للمؤلف يورام ماتمور Yoram Matmor وهى تعبر عن خيبة أمل الجيل الذى حارب، ووجد ثمار الحرب والانتصار مريرة. اتخذ المؤلف فى عرضه لأحداث المسرحية، طريقة بيرانديللو، إذ جعل المنظر يدور فى جلسة تدريبات لمسرحية لم تكتمل بعد، وجعل بطلها داني Dannie عبارة عن قطعة من الخشب الى جوار المنضدة، إذ أن ممثل الشخصية لم يختار بعد. ومن خلال المناقشة ولحظات الاسترجاع، تروى حياة داني كلها، طفولته، شبابه، رجولته، أيام التحاقه بالجيش، حياته بعد الحرب بكل ما فيها من اللامعنى، واللاهدف، وفاته على يد أحد المتسللين من الخارج. إن نوع الرجال مثل داني، كان واضحاً ومعروفاً، ولكن المؤلف قد فشل فى شرح أسباب عدم حصول شاب مثل داني على مكان له فى المجتمع بعد الحرب. إن تبرير ماتمور المتحيز، كان يفتقر لفهم داني والأجيال الأكبر. وعندما نهاية المعركة، وترك داني لموقعه، يقول الراوى : «إنهم يخطون بخطى

بطبيعة من مسرح التاريخ، متعبين ملوثين بالدماء والأثرية، جياع للسلام، نفتنين، يتميزون غيظا، محتملين آلام جروحهم، وما قد علق بأرواحهم، إن أنين زملاتهم الجرحى يرن في أذانهم، والخوف لازال يجمد عظامهم. لم يكن أيا منهم جميلا ولا طيبا ولا قويا. لقد أراحهم من حصونهم الى عالم غريب عليهم.

وفي لحظة تشيع جنازة داني، يمسح المعلم العجوز عينيه قائلا :

«إن ولدي قد أصبح في مثل سنه الآن، ومع موت كل تلميذ من تلامذتي، أدفن ابني مرة أخرى. إنني أعرف أنه مع هذا الدفن أعطى دليل فشلي، وفشل جيل من المتعلمين الذين لم يجدوا سبيلا للوصول إلى قلوب هذه الأجيال الشابة».

أما أحد مشيحي داني فيقول :

«عد الى مقرك الأخير، لا فائدة من الكلمات هنا. هل تعرف كيف كان هذا الزميل ؟ أنت لا تعرف شيئا، ألجورد أنك علمته كيف يستخدم الشوكة والسكين !، تظن نفسك تعرف عنه شيئا، إن ما تعرفه أننا مفقودون ضائعون، لذلك أنصت، أنا لن أكون، إنها غير جذيرة بعظمتي».

مما سبق يمكن أن نحدد معالم وسمات المسرحية الاسرائيلية الجديدة :

(١) إنها مسرحية واقعية تقدم وتناقش الحقيقة دون خوف أو خجل.

(٢) لا تحتاج الى لغة رفيعة ولا طنانة، فقط لغة بسيطة لتعبر عن المضمون الفني، وتستخدم أحيانا لغة الحياة اليومية.

(٣) كسر الحواجز بين الدراما والواقع.

(٤) الابهام بقضايا المجتمع وأحواله هو المعيار الذي يحدد أهمية المسرح من عدمه.

ولذلك فإن كتاب المسرحية الاسرائيلية المتعاملين مع هذا المسرح يلتقطون القضايا والموضوعات التي تصادفهم ويعيشونها في المجتمع، لذا تأتي الأعمال الفنية انعكاسا للواقع الذي يعيشه المشاهد كمواطن.

وعن تطور المسرحية الاسرائيلية يقول يوسف ميللو :

(١) في البداية كان أسلوب التحقيقات الصحفية هو الصيغة المفضلة لدى الجماهير، وقد يكون نجاح هذا اللون خادعا، إذ أنه نجاح مضلل، وليس مقياسا لجودة العمل.

٢) ولأن المسرحية من اللون السابق مجرد لقطة فوتوغرافية ولحظة حيالية، فإن الطموح يدفع الى مزهد من تحقيق الرؤية الفنية، والذهاب أبعد من مجرد لقطة أو صورة.

٣) يجب على الكاتب أن ينظر الى مشاكل المجتمع في بلد حديث النشأة نظرة كلية شاملة ليستوعب الباتوزاما الإجمالية لهذا المجتمع الجديد. وخير مثال على هذا المفهوم هو مسرحية لياه جولديبرج Leah Goldberg، «سيدة القصر» التي قدمتها الفرقة عام ١٩٥٥. وهي تدور حول اثنين من الاسرائيليين، دكتور دورا رينجيل Dr. Dora Ringel وهو باحث اجتماعي وميكائيل زاند Michael Zand، صاحب مكتبة، الأول في مهمة بتكليف من إحدى المنظمات اليهودية التي تعمل في مجال التهجير ومن أهدافها جلب أطفال اليهود المشردين الى إسرائيل. أما الثاني فلبحث عن مخطوط مفقود. ويعتبر الاثنان رمزا لهدفين معلنين لإسرائيل :
الأول : تجميع شتات اليهود وتهجيرهم الى دولة إسرائيل طبقا للهدف الصهيوني المعلن.
الثاني : جمع التراث الثقافي اليهودي.

إن أمين القصر ويدعى كونت زابرودمسكي Count Zabrodzky كان يوما وارثا للقصر ومالك له. إنه واحد من أولئك الارستقراط الذين فقدوا مكانتهم، وأنهار جاههم مع حلول الامبراطورية النمساوية. وبعد سنوات من البلادة والخمول في ذلك القصر الكبير، فإنه يفيق على احتلال النازي لتشيكوسلوفاكيا، ويساعد الحركات السرية ضد النازية. وكتعويض عن هذه الخدمات عين بعد انتهاء الحرب، أميناً لهذا القصر بعد تحويله الى متحف.

يزور الاسرائيليون هذا المتحف، فيكتشفان وجود فتاة يهودية خباها الكونت عن انظار جنود النازي، وبذلك أنقذ حياتها. لم تكن الفتاة تدرك أن الحرب قد انتهت منذ عشر سنوات مضت، إذ تعلن للزائرين، أن الكونت أخبرها أن الحرب ستظل مشتملة الى الابد. وفي محاولة لاسترداد الفتاة، يصطلمه العالمان، عالم الكونت ذو الثقافة العالية والذي يعتمد على تقاليد راسخة، أصبحت الان بالية وبائدة، وعالم الاسرائيليين النشيط، القوى، الفعال، الذي لم تلونه التقاليد، وهو في الواقع عامي يوسوفي ومألوف. إن المقارنة هنا واضحة الأهداف وتتفق مع التوجه الصهيوني العام، من أن اليهود هم شعب الله المختار، بل يرون أنفسهم أسعى الشعوب.

إن الدارس زاند قد كون فكرة عن الكونت، ولكن دكتور رينجيل يكره كل ما يفعله هذا السجوز. وتدور مناقشة بينهما وبين الكونت يتضح منها أن الاسرائيليين يكونان تابعين روحانيين للكونت.

وتأتى النهاية السعيدة والتي من أجلها كُتبت المسرحية، تغادر الفتاة اليهودية. بوهيميا الى إسرائيل. وهكذا يظهر الهدف الصهيونى والدعوة اليه سافرة واضحة.

ويلاحظ أن فرقة مسرح الفرقة قد حرصت على تقديم المسرحيات الفكاهية الناجحة فى مسارح برودواى، لذا نجدها تقدم عام ١٩٤٩ المسرحيات الآتية :

Garson Kanin	للمؤلف جارسون كانين	١) ولد بالأمس
Norman Krasna	للمؤلف نورمان كراسنا	٢) العزيزة روث
Arthur Miller	للمؤلف آرثر ميللر	٣) كلهم أولادى
		٤) إنهم يصلون غدا
Nathan Shaham	للمؤلف ناثان شحيم	٥) نادى سيوماكا
Noel Coward	لنويل كوارد	٦) روح مرحة
Moliere	لموليير	٧) طرطوف
Shaw	لبرنارد شو	٨) ييجماليون

وهى من المسرحيات التى عرضت كثيراً إذ بلغ عدد حفلاتها ٢٠٠ وقام ببطولتها حنا مارون فى دور ليزا دوليتيل.

وفى عام ١٩٥٨، حدث أزمة قاسية فى الفرقة، وهى قضية طفت على السطح، وصراع بين يوسف ميللو وباقي أعضاء الفرقة، كان صراعاً على المستوى الشخصى والسياسى، ففى تلك الفترة ثار سؤال، هل يستمر نجاح الفرقة لتصبح فرقة كبيرة ؟ أم تظل محافظة على وضمها الأول وتحقق أهدافها المعلنه ؟ انتهى هذا الصراع بانفصال ميللو عن الفرقة، وتولى إدارة الفرقة لجنة من الممثلين مكونة من جيرشون بلوتكن كمدير إدارى، وحنا ميرون وزلمان ليوش أعضاء، مع لجنة من الاداريين. وبدأوا فى تقديم عروضهم وهى :

١) اعتنى بيتك ياملاكى	عن قصة لوماس وولف إعداد كيتى فرينجر	عام ١٩٥٨
٢) بيت الدمية	لابسن	عام ١٩٥٩
٣) الميجور باربرا	لبرنارد شو	
٤) حمى القش	لنويل كوارد	
٥) عبء الرجل الاسود	ليوسف لايب	

فى ديسمبر ١٩٦١، انتقلت الفرقة الى مقر جديد فى احدى العمارات الحديثة وفى مبنى تجارى ضخم فى قلب تل أبيب حيث عرفت الفرقة بأنها المسرح البلدى لمدينة تل أبيب، وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة :

١٩٦١ عام	لبرنارد شو	١) سيدة السوناتات السوداء
١٩٦٥ عام	لبرنارد شو	٢) المهلونية
١٩٦٥ عام		٣) الملك والاسكافى

وهى ملهاف موسيقية جمحت نجاحاً كبيراً جعلها تعرض لثلاثة مواسم مستمرة، حتى عندما عرضت فى باريس لاقت نفس النجاح، وفى مونتريال عام ١٩٦٧ استقبلت بحماس جماهيرى.

إن القصة الأصلية التى كتبها سامى جرونيمان Sammy Groneman تقوم على أساس خرافة عن الملك سليمان وتابعه، وقد قدمت من قبل عام ١٩٤٣ على مسرح الخيمة. كان العرض ممتعا، خاصة أشعار ناثان الترمان، وموسيقى الكسندر أرجوف ذات الطعم اليمنى مما جعل المسرحية مرحلة، وقام بطولتها الممثل ايلى جورليسكرى Illi Gorlitzky.

١٩٦٦ عام	لايسن	٤) هايدا جايلر
١٩٦٧ عام	لنويل كولرد	٥) حمى القش

ويلاحظ أن الفرقة فى هذه الفترة، قد استعانت بطاقمين من المخرجين، على عكس كل الفرق، فقد اختص شموئيل بونيم Shmuel Bunim بالمسرحيات الفكاهية، بينما تخصص جيرشون بلوتكين Gershon Plotkin فى اخراج المسرحيات المتعددة الشخصيات، بما فى ذلك المسرحيات القديمة.

هذا التنوع ساعد الفرقة على تقديم عروض فنية عالية المستوى، مما جعل منها أفضل فرقة فى اسرائيل، ومكنتها ذلك من استقطاب المواهب الجديدة الواعدة :

من بين هذه المواهب، كان بيتر فراى من تلاميذ مدرسة بسكاتور، وعمل كمخرج لفرقة الفرقة عام ١٩٤٩. ايضا، انضم هاى كالوس، وهو من تلاميذ لى ستراسبرج، ليعمل كمخرج بالفرقة عام ١٩٥٤. ويلاحظ أن كلا المخرجين فراى، وكالوس قد عملا فى فرقة الهايما ايضا.

أهم ما يلاحظ على فرقة مسرح الغرفة :

(١) شجعت الفرقة أصحاب المواهب الجديدة الشابة في كل المجالات وعلى سبيل المثال :

(أ) في مجال المناظر المسرحية :

بول لوفى Paul Loewy ، أرياه نافون Aryeh Navon ، بيتر كاميتزير Peter Kamnitzer ، إيفا هيجديش Eva Hegedish ، موسى تامير Moshe Tamir ، مارسيل جانكو Marcel Jancu .

(ب) في مجال الموسيقى :

الملحن فرانك بليج Frank Pelleg .

(ج) في مجال التأليف :

(١) موسى شامير ، ناتان شاحم ، يچئال موسينسون ، شالوميت بات - دورى .

(٢) قام كل من أفراهام شالونسكى وناتان الترممان ولييه جولديبرج ورافاييل الياز باعداد وترجمة المسرحيات الأجنبية وتحويلها الى اللغة العبرية الحديثة .

(٣) انضم الى الفرقة كل من زلمان ليبوش ، ناتان كوجان ، مائير ييكيل ، حنا ميرون ، يوسف يادين ، أرونا بورات وآخرين .

(٤) إن قيام يوسف ميللو باخراج عروض الفرقة ، لم يمنعه من دعوة بعض المخرجين الاجانب لأخراج بعض الأعمال الفنية ، مثل مارسيل لوبوفيتسى Marcel Lupovici لأخراج مسرحية ليبرانديللو ، وبيتر شاراف Peter Sharaff لمسرحية المفتش العام ، ليوبولد ليندبرج Leopold Lindberg لمسرحية الظلال ، بيتر فرای Perter Frye أخرج بعض المسرحيات ، كذلك فعل شامويل بونيم Shmuel Bunim نفس الشيء وهو من فناني الكيبوتس ، أما جيرشو بلوتكين^(٦) Gershon Plotkin فقد أخرج مجموعة من المسرحيات ، بل وحل محل ميللو في اخراج مسرحيات الفرقة بعد انفصال ميللو عنها .

(٥) نظرا لزيادة نفقات الفرقة ، اضطرت لتقديم عرضين يوميا ، أحدهما في تل أبيب والآخر في أى مدينة أخرى حتى يحصلوا على التمويل اللازم لدفع الأجور وتغطية النفقات الثابتة والطائرة كما لجأت الفرقة الى تقديم مسرحية العمه شارلى لبراندون توماس ، وبالفعل نجحت المسرحية بشكل لافت للانتظار مما مكن الفرقة من تغطية خسائرها .

(٦) انضم الى الفرقة مجموعة من الممثلين الممتازين أمثال راشيل ماركوس^(٧) ، أفراهام هالفى ، اوديد تيومي ، جيلا الماجور ، مارجاليت ستيندير .

٦) فى عام ١٩٥٤ أى بعد عشر سنوات من تأسيس الفرقة، افتتحت الفرقة مسرحها الجديد فى شارع نخمانى Nachmani، وكانت صالة العرض تسع ألف مشاهد. وافتتحت هذه الدار بأول عمل فنى لشكسبير تقدمه فرقة مسرح الغرفة وهو «كما تهوى» ومن اخراج يوسف ميللو وبطولة حنا ميرون.

٧) فى عام ١٩٥٨ واجهت الفرقة أزمة ثانية، وكان عليها لمواجهة الاعباء المالية للفرقة أن تقدم ثلاثة عروض يوميا، وبالفعل قدمت الفرقة هذه العروض ولكن على حساب المستوى الفنى لهذه الفرقة مما جعل يوسف ميللو يترك الفرقة، كذلك تركها يتسحاق كادبشوهن، مما دفع عشرة من أعضاء الفرقة لتقديم طلب عاجل بعقد اجتماع للفرقة لدراسة الموقف، وحتى يتلافوا فكرة حل الفرقة، قرروا الاستمرار فى شكل تعاونى، وتولى جيرشون بلوتكين الشؤون الادارية والتنفيذية، بينما تولى كل من حانا ميرون وزلمان ليبوش الشؤون الفنية، كاختيار المسرحيات والممثلين والمخرجين، كما شكلت لجنة ادارية لمساعدة المدير التنفيذى.

٨) كان كل من جيرشون بلوتكين وشموئيل بونيم يعملان بشكل ثابت ودائم ويتقاضيان مرتبا شهريا مقابل قيامهما بالأعمال التى يكلفان بها سواء فى الاخراج أو فى غيرها.

٩) كان أجر الممثل يتراوح ما بين ٢٥٠ ليرة اسرائيلية وحتى ٦٠٠ ليرة، وكان كل من يوسف يادين، زلمان ليبوش، باتيا لانسيث، اورنا بورات، حانا ميرون هم أبطال الفرقة.

١٠) منذ عام ١٩٦٣ والفرقة تحصل على إعانة سنوية صغيرة من البلدية.

١١) فى عام ١٩٦٣، تولى يوشوا فينبرج Yeshaya Weinberg المسائل الادارية فى الفرقة، وهو موظف حكومى سابق، ولكن خلقه وطبعه اللطيف قد اخفى شخصيته القوية وعقله المرتب المنظم. لقد بدأ عمله بالتدخل فى الأمور الفنية، وشيئا فشيئا أصبحت له السلطة فى اختيار الأعمال الفنية والمخرجين، على أن تقدم له لجنة من الممثلين المشورة الفنية عند الحاجة. وفى ظل إدارته حققت الفرقة نجاحات مالية وإدارية وفنية واضحة.

١٢) وفى عام ١٩٦٥، انشأت الفرقة مسرحا للاطفال تحت رعاية الممثلة أورنا بورات Orna Porat وهو أول محاولة فى اسرائيل لتقديم عروض منتظمة للاطفال، على مستوى الاحتراف.

١٣) فى عام ١٩٦٦، قدمت الفرقة مسرحية هاملت لشكسبير من اخراج البولندى كونراد سفينارسكى Konrad Swinarski الذى طبق النظرية المشهورة لمواطنه جان كوت Jan Kott والتي تقول بأن هاملت مسرحية سياسية حديثة.

ثالثا : فرقة مسرح الخان :

تأسست هذه الفرقة عام ١٩٧٢ فى مدينة القدس، وكان مؤسسها هو ميشيل الفريدز Michael Alfreds، يهودى انجليزى، عمل فى المدينة كمخرج ومعلم منذ عام ١٩٦٨، ومن بين أعماله الفنية، إعداد ومسرحة مجموعة من المسرحيات الناجحة مثل :
١) المندراك Mandrake اللفاح أو اليربوع (وهو نبات عشبي من الفصيلة الباذنجانية)
٢) الحمير للمؤلف الرومانى بلوتس.

قدمت المسرحيتان فى مسرح حيفا البلدى. وعلى الرغم من نجاحاته، إلا أنه كان يرى أن لديه الكثير مما لم يقدمه بعد، خاصة إذا ما توفرت إمكانيات فنية أفضل مما وضع بين يديه. دعتة بلدية مدينة القدس كى يشكل ويشرف على فرقة قوامها سبعة من الممثلين الشبان، الذين أعياهم البحث عن مسرح يستقرون فيه، لذا انتقلوا إلى مدينة القدس، ووجدوا مبنى قديم مر على بناءه سبعمائة وخمسين عاما. أقيم البناء منذ زمن بعيد ليكون فندقا تركيا، وسمى بالخان.

قدمت البلدية مساعدتها لهؤلاء الشبان فتمكنوا من إعادة ترميم المكان وتجهيزه ليصبح مسرحا جيدا لفرقتهم التى أسموها فرقة مسرح الخان، وبذلك يصبح هذا المكان هو المسرح الوحيد فى مدينة القدس.

الأهداف الأساسية التى قامت من أجلها الفرقة :

طبقا لوجهة نظر الفريدز، فإن الممثل هو العنصر الأساسى الذى يقوم عليه أى مسرح، كما أنه يؤمن بأنه أهم عناصر عملية الخلق المسرحية، التى تتم فى أى عرض مرئى. ولهذا السبب فهو يرى أن من الضروري بذل أقصى الجهد لتطوير وتطوير إمكانياته ومهاراته الطبيعية.

ومن أجل وضع هذه التوصية موضع التنفيذ، ابتكر الفريدز واستنبط سلسلة من التمرينات والتدريبات التى يجب أن يقوم بها كل ممثل، كما وضع فى اعتباره الى جانب الألعاب الرياضية والبهلوانية العنيفة، التعود على أداء الحركة المسرحية، ودراسة الصفات التشريحية

للجسم، وفهم كل مثل لقدراته ومعرفة حدود إمكانياته.

لم يكتف الفريديز بالتدريبات الجسدية، بل أضاف إليها تدريبات صوتية، وتدريبات على استخدام الفراغ المسرحي، وتنمية قدرات الممثل على الارتجال، وتعميده على الفاعلية المستمرة،
أهم إنجازات الفرقة :

كان للفرقة جهود متعددة وفي اتجاهات مختلفة، وقد أثمرت هذه الجهود التي بدأت عام ١٩٧٤ عدة ثمار :

أولا : فى مجال تطوير أعضاء الفرقة فنياً :

اتخذت الفرقة العديد من الاجراءات لتأكيد البناء الأساسى للفرقة.

(١) لم يتجاوز عدد أعضاء الفرقة الأساسيين عن اثني عشر عضوا.

(٢) لا يحصل الممثل على أجر إلا عن ساعات العمل الفعلية.

(٣) بالنسبة لأدوار البطولة، تم الاتفاق بين الجميع على نظام التوزيع الدورى، فمن يلعب البطولة اليوم يؤدي دورا ثانويا غدا، والعكس صحيح.

(٤) تحديد يوم من كل أسبوع لمناقشة المشاكل الداخلية والشخصية للفرقة وأعضائها.

(٥) يشارك الممثلون فى اختيار وقبول الاعضاء الجدد الذين يودون الانضمام الى الفرقة.

ثانيا : مسؤولية الممثلين عن ذخيرة المسرح وعملياته :

(١) اختيار النصوص المسرحية، ويتم ذلك من خلال لقاءات عمل تناقش فيها المسرحيات المقترحة.

(٢) ترشيح واختيار المخرجين.

(٣) للممثلين الحرية فى القيام بأعمال تجريبية مسرحية، أو باختيار بعض هذه الاعمال. وتشجع

الفرقة اعضائها على الاستقلال بالرأى فى مثل هذه التجارب. وقد وضع هذا الاتجاه عام

١٩٧٥، حيث قدمت مجموعات الممثلين أربعة مسرحيات تجريبية اتسمت كلها بذكاء

الاختيار، وحساسية الملاحظة، إذ أثارت الجدل من الناحيتين الاجتماعية والسياسية.

(٤) كانت مشاركة الممثلين فى العمليات المسرحية نتيجة مباشرة لثلاثة ورسوخ التقاليد التي

أرساها ميشيل الفريديز، فيما يتعلق بالاستفادة الكاملة من إمكانات الممثل وروياه الخلاقة وموهبته الفطرية.

وتدريبه على التعبير طبقاً للبراعث والحركات سواء أكانت طبيعية أو أخلاقية أو فكرية.
بالطبع لم ينفذ الفريديز برنامجه هذا دفعة واحدة، بل وزع عناصر هذا البرنامج على العروض
التي تقدمها الفرقة.

وقد أدت هذه الطريقة إلى تقديم عروض مسرحية، لا تستخدم سوى الحد الأدنى من
المنظر، كما استغل الممثلون أجسامهم وقدراتهم البدنية في خلق أشكال مكشوفة ومتنوعة
وكانهم يعزفون على آلة موسيقية، كما اعتمد العرض على إبراز التوتر الدرامي من خلال إدارة
الحوار المباشر مع المشاهدين. ومن نماذج جهود الفرقة في تلك الفترة :

(١) مسرحية مدينة واحدة :

وهي مسرحية وثائقية تسجيلية عن مدينة القدس، حيث يلعب الممثلون أدوار مرشدى
السائحين، وهم يقودون مجموعة من المشاهدين خلال الأجزاء المختلفة للمسرح، بعد إعداده
ليكون نموذجاً بديلاً لمدينة القدس.

(٢) مسرحية مضايقة المشاهدين : لبيتر هاندكى

حيث يحاول الممثلون استغلال وتحريض المشاهدين ليأخذوا مسؤوليتهم كرواد مسرح.
كلا المسرحيتين كانتا مثيرتين للجدل والنقاش، وكانتا سبباً في خلق بعض المشاكل مع
المشاهدين خاصة عندما يعترض هؤلاء.

ويلاحظ أن من بين الأسس التي أكدها الفريديز في تدريبه للممثلين وفي إخراج النصوص
المسرحية، أن النص يعامل كموضوع مفتوح، مما يساعد الممثلين على تطوير أدوارهم
واستكشافها في كل مرة تعرض فيه المسرحية.

لقد رفع الفريديز مهارة الارتجال لدى الممثلين ونشطها، ولا أدل على ذلك من مسرحية
خادم سيدني لجولدوني، التي عرضت أربعاً عشرة مرة وبذات الممثلين ومع ذلك لم تفقد حيويتها
بالنسبة للجمهور.

ترك ميشيل الفريديز الفرقة عام ١٩٧٥، بل وترك إسرائيل كلها، وعاد إلى إنجلترا ليعمل
على تأسيس فرقة مسرحية شبابية يتولى تدريبها وإخراج أعمالها، وهي فرقة الخبرة اللندنية
المشتركة The shared Experiences of London.

ثالثا : تطوير اكتشاف المواهب الفنية لأعضاء الفرقة وغيرهم :

وفي هذا المجال :

- (١) دعت الفرقة منذ عام ١٩٧٤ عشرة مخرجين من الشبان ليقدموا أول أعمالهم في مجال الأخراج المسرحي، وعلى سبيل الاحتراف.
- (٢) قدمت الفرقة لأول مرة أعمال أربعة من كتاب المسرح الجدد.
- (٣) استماعت الفرقة بأربعة من مصممي المناظر الجدد.
- (٤) أشركت الفرقة ثلاثة من العازفين المهرة في عروضها، وكانت تلك هي المرة الأولى التي يعزفون فيها أمام الجماهير.

رابعا : تطوير دور المسرح في المجتمع :

حددت الفرقة لنفسها ثلاثة أهداف لخدمة البيئة والمجتمع الذي تعيش الفرقة وسطه، وجعلت إسهامها من خلال التركيز على ثلاثة محاور :

الأول : مجموعة البشر الذين يشاهدون المسرح بشكل عرضي، فلا يأتون إلا في المناسبات، ولهؤلاء خصصت الفرقة أحد أيام السبت من كل شهر، فتوجه اليهم دعوة عامة ليزوروا المسرح كلما منحت لهم الفرصة، وتسمح لهم بحضور التدريبات المسرحية، وتطلعهم على مراحل الخلق الفني للعرض الذي تجرى عليه الفرقة تدريباتها. وبرنامج هذا اليوم بالنسبة لهؤلاء :

- (١) لقاء مع مؤلف المسرحية وطرح الأفكار وتبادل وجهات النظر.
- (٢) لقاء مع المخرج وطرح الاستفسارات والسؤال عن القضايا الفنية التي تحير البعض منهم.
- (٣) قضاء بعض الوقت مع ممثلي الفرقة والتقاط الصور التذكارية معهم، والحصول على توقيعاتهم سواء في اوتوجرافات أو على صور الممثلين، كذلك يتجاذبون الحديث مع هؤلاء الممثلين ويناقشونهم في مشاهدوه لهم من أعمال مسرحية أو سينمائية أو تليفزيونية.
- (٤) لقاء مع الباحثين من أعضاء الفرقة ليقدموا لهم بعض المعلومات عن الفرقة ونشاطها.
- (٥) لقاء مع النقاد المشجعين للفرقة ومناقشة آرائهم، أو تلقى بعض التفسيرات الفنية.

الثاني : الطلاب على اختلاف درجاتهم العلمية :

تخصص الفرقة لهؤلاء حلقتي بحث سنويا، يلتقون فيها في المسرح مرة كل أسبوعين. تخصص الحلقة الأولى لطلاب المدارس الثانوية، أما الحلقة الثانية فهي مخصصة لمدرسي المرحلة

الثانية. ويشمل برنامج هذه الحلقات لكلا النوعين على :

(١) حضور التدريبات المسرحية.

(٢) مناقشة العاملين بالمرح وفنانيه ومصمموا البرنامج فى كافة النواحي النظرية المتعلقة بهذا البرنامج.

(٣) تقدم الفرقة كل عام عرضاً خاصاً يعتمد على تقديم صورة مسرحية لنشاط الفرقة وأعمالها الفنية، ويخصص هذا العرض لطلاب المدارس الثانوية. وعلى سبيل المثال قدمت الفرقة فى موسم ١٩٧٨ - ١٩٧٩ عملاً مسرحياً يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء والفكاهة والسخرية من العمليات المسرحية، وعرض لمدة طويلة وقدم ثلاثمائة مرة. وفى عام ١٩٨٠ قدمت الفرقة عرضاً خفيفاً ساخراً عن الاتجاهات المسرحية فى الدراما الاسرائيلية التى قدمت عام ١٩٧٠ فى اسرائيل.

(٤) ترب الفرقة حلقات دراسية وبحثة لدراسة فنون المسرح، كما تقيم ورشة عمل، ودراسات حرة للطلاب والمدرسين، تناقش فيها مختلف الموضوعات المتعلقة بعروض الموسم.

الثالث : المقيمون أو المستوطنون الفقراء من سكان المناطق المجاورة :

وهؤلاء هم فئة البشر الذين لا يشاهدون المسرح أبداً ولا يفكرون فى الذهاب اليه لأسباب كثيرة :

(١) ضيق ذات اليد، فالحالة المالية للأسرة تجعل رب هذه الأسرة عاجزاً عن توفير قيمة تذكر الدخول له ولأسرته.

(٢) للسبب السابق، فإن وقت رب الأسرة يستهلك فى البحث عن مصادر تمويل تُعينه على حل مشاكل أسرته المالية.

(٣) المسرح بالنسبة لهؤلاء ترف لم يتمودوا عليه منذ الصغر.

(٤) الاكتفاء بالمشاهدة التليفزيونية إن كان لديهم أجهزة، بوصفها أخص، حيث لا تدفع الأسرة نمناً للمشاهدة إلا فاتورة استهلاك الكهرباء، كما أنها لن تضطر الى استخدام وسائل انتقال باهظة التكاليف.

لذلك فكرت الفرقة فى وضع برنامجا لمجابهة مثل هذه النماذج، فقررت إقامة بعض العروض المسرحية فى وسط هذه التجمعات السكانية، إذ ينتقل المسرح بعروضه لهؤلاء كخدمة ثقافية واجتماعية. وكانت هذه الخدمة تنقسم الى نوعين :

الأول : خدمة تعليمية، فتقدم الفرقة ورشة عمل وحلقات تعليمية ودراسية للشباب البالغين من أبناء الحي أو القرية أو المدينة.

الثانى : تقديم برامج تهيئية لعروض مسرحية الهدف منها سد الفجوة المسرحية بين هذه الجماهير، وتهيئتهم لتقبل فن المسرح، وتوعيدهم على متابعة العروض الفنية فى دور العرض ذاتها.

بالطبع لم يكن فى استطاعة الفرقة وحدها إنجاز كل هذه المهمات، بل ساندتها عدة جهات، وشاركتها الجهد، أهم هذه الجهات، المجلس البلدى المحلى لمدينة القدس، ومؤسسات الرعاية والخدمة الاجتماعية.

خامسا : عروض مسرح الشارع :

كانت فرقة مسرح الخان هى الفرقة الوحيدة التى تعاملت مع هذا اللون من العروض المسرحية، بل وخصصت مجموعة من العروض المسرحية تتلائم مع هذا اللون من النشاط الفنى.

فمنذ عام ١٩٧٥ والفرقة تنتج عروضاً مسرحية لتقدم فى الميادين العامة، الحدائق والأسواق التجارية. أشهر هذه العروض اعداد خاص لمسرحية جولدوني خادم سيدين.

كانت الفرقة ترمى من وراء تقديم مثل هذه العروض فى أماكن غير تقليدية، الى تحقيق عدة أهداف :

(١) خلق نوع من المهرجانات التى تبعث النشاط والحركة فى الحي، وتشغل هؤلاء البشر بشئ مفيد بدلا من حياتهم النمطية الرتيبة.

(٢) النزول الى الجماهير، وتقديم الخدمة الثقافية والترفيهية لأناس لن يفكروا فى الذهاب الى المسرح مهما كان ثمن التذكرة.

(٣) خلق بذرة حب مشاهدة العروض الفنية لدى الأطفال والشباب فى هذا الحي. فيقبلون على المسرح، ويتعودون على حضور عروضه بحثا عن المتعة والثقافة.

(٤) الاستفادة من هذه العروض المسرحية فى صقل مواهب الممثلين وإكسابهم الخبرة العملية، وتوعيدهم على مجابهة الظروف، خاصة ما يعترض العرض من عقبات، أهم هذه الظروف والعقبات والأهداف :

أ) الاستثمار الإمكانات، القليلة جداً والتصرف على ضوء ما هو متاح بين أيديهم لتقديم عروض جيدة.

ب) التعود على ملاقات الجماهير خاصة وأنها جماهير لا تعرف تقاليد المسرح ولا أصول المشاهدة.

ج) تغيير سلوكيات الجماهير وما اعتادت عليه من أفعال غير حضارية، ونشر أداب المسرح وأصول الفرقة والاستماع.

بالطبع ساندت بلدية مدينة القدس ومؤسسات المدينة الحكومية هذه النشاطات ودعمتها أديباً ومالياً. ففي عام ١٩٨١، وكان هذا العام عام الانتخابات في إسرائيل، فأنتهزت الفرقة الفرصة، وخططت لنشاطات مسرحية تقدم في شوارع المدينة، والأحياء وأنتجت الفرقة مسرحية باسم الانتخابات، تعالج فيها كل مراحل الانتخابات بمظاهرها السلبية والإيجابية، مع توعية الجماهير بأهمية وخطورة أصواتهم، وتبصيرهم بمواقب التصويت العشوائي، وأن من الضروري لمن يدلى بصوته أن يختار أفضل العناصر.

ذخيرة فرقة الخان من مسرحيات :

عندما تأسست الفرقة، أخذت على عاتقها تحدياً كبيراً، إذ قيدت اتجاهاتها وأعلنت أهدافها، وهى تقديم المسرحية الهادفة التى تبحث وتتحرى وتستكشف وتكشف المشاكل الاجتماعية الملحة فى المجتمع الإسرائيلى، كذلك التعبير عن المشاكل التى لها مغزى وأهمية فى حياة المواطن اليهودى.

وقد أكد الفريديز مؤسس هذه الفرقة على هذه الخصوصية عندما أعلن أن المسرح وسيلة من وسائل إعادة العلاقة والصلة بين اليهودى وتراثه الغائب، وربط هذه الذخيرة من المسرحيات بجماهير المسرح اليوم.

وبعد سنوات من عمل الفرقة، وضح اتجاهها الأيدلوجى الذى يهتم بالنواحي السياسية والاجتماعية. ويمكن تحديد هذه الاتجاهات بدقة فيما يلى :

أولاً : تقريب موضوعات التراث الثقافى اليهودى لأولئك اليهود الذين يعيشون اليوم فى إسرائيل، ويشمل هذا التراث :

(١) الحكايات المرعبة والمروعة التى سبق تقديمها فى المسرح الجديد فى بالتييمور عام ١١٧٩.

(٢) إعداد قصص القبلانية وأقارب رابى جوزيف ديلارينى Joseph Dela Reini.

٣) إعداد قصص العالم الحسيدي المشهور رابي ناخمان براتزلو Rabbi Nachman of Bratzlaw وأهم هذه القصص الشاذين السبعة.

٤) مسرحية Cherli Ka Cherli وهي تعالج موضوعات تتعلق بالنماذج البشرية من أبناء الجيل الجديد الذي ولد في اسرائيل، جيل الصابرا.

ثانيا : معالجة الموضوعات السياسية والاجتماعية مثل :

١) مسرحية الطعام.. وهي تعالج قضية الرشوة والفساد الاخلاقي الذي تفشى في مملكة اسرائيل عام ١٠٠٠ ق.م.

٢) مسرحية اللاجئ... وهي تدور حول الصراع العربي الاسرائيلي.

٣) بيطار... وهي مسرحية تسجيلية عن أحد هواة كرة القدم يقيم في ضاحية من ضواحي المدينة.

ثالثا : تقديم المسرحيات الأوروبية والعالمية :

فقد شمل تراث الفرقة من المسرحيات العالمية أعمالا مسرحية لكل من : بيبكت.. ستوبارد... مورجاك... بريخت... هاندكي.

وكانت بعض أعمال هؤلاء الكتاب تقدم للمرة الأولى في اسرائيل، ولم تعرض قبل عرضها الأول في اسرائيل.

رابعا : إعداد مسرحيات من القصص المحلية أو العالمية، مثل :

١) مسرحية عن قصة Severa.

٢) مسرحية Caton 22 للمؤلف هيلير.

٣) مسرحية الأبله عن ديستوفسكي.

٤) مسرحية عثيه عن بيبكت.

٥) مسرحية راشومون عن المؤلف Akutagawa.

٦) مسرحية مغامرات.

خامسا : مسرحيات تسجيلية ووثائقية :

قامت الفرقة بعمل بحوث في العديد من الموضوعات، وانتهت إلى إعداد مسرحيات تعتمد

هي أساسها على المادة الوثائقية التي جمعها الدارسون مثل مسرحيات، مدينة واحدة، بيطار، الحروب اليهودية عن تحطم وانهيار الدولة اليهودية على أيدي الرومان عام ٧٠ بعد الميلاد.

سادسا : مسرحيات من التراث القديم والاداب التقليدية :

وهي مسرحيات معدة عن المسرحيات القديمة ولكن مع استخدام لغة معاصرة، مثل مسرحية الفرس لاسخيلوس، وأجاممنون لذات لكاتب، ثم خادم سيلين للكاتب الإيطالي جولدوني، ومسرحية الطوفان The Deluge وهي مسرحية من مسرحيات الأسرار التي قدمت في العصور الوسطى.

هكذا كان نشاط الفرقة في مرحلة قيادة ميشيل الفريديز، الذي دعى قبل سفره المخرج الشاب Lian Ronen ليلتحق بالفرقة ثم عين فيما بعد مديرا فنيا لها.

أهم عروض فرقة مسرح الخان :

تحت هذا العنوان ستناقش بشئ من التفصيل ثلاث مسرحيات من تراث الفرقة، لتتعرف على اسلوب الفرقة وهويتها :

أولا : تشارلي كي تشارلي Cherli Ka Cherli :

من تأليف دان هوروفيتس Dan Horvowitz واخراج ايلان رونين Lian Ronen هي عنوان لأغنية محبوبة شاعت في أوساط الشباب عام ١٩٤٠ - ١٩٥٠ في اسرائيل. وقد أصبحت هذه الأغنية رمزا لكل الجيل الذي ولد في اسرائيل خلال تلك الأعوام، وقد عرف هذا الجيل أيضا باسم شهره هو جيل الصابرا Sabra.

يوجد على المسرح ثلاث صفوف من المقاعد، وسبعة ممثلين يلبسون بنطلونات زرقاء داكنة أو تنورة (جيبية)، وقمصانا بيضاء (هذا هو اللبس السائد في تلك الأيام)، يجلس السبعة على المقاعد مواجهين الجمهور وإلى جوار كل منهم عروسة تماثل قامة الانسان العادي. ويمثل السبعة ما يلي :

(١) محارب يلبس معطفاً من الدفيل (نسيج صوفي غليظ الخيوط) ويمسك في يده بندقية صناعة محلية (وهو يمثل جنود جيش الدفاع الاسرائيلي عام ١٩٤٠).

(٢) عضو من أعضاء المزرعة الجماعية (الكيبوتز) يلبس قميصا أزرق (وهو يمثل حركة الشاب الاشتراكي) كما يلبس قبعة مستديرة.

٣٢) عسكري اسرايلى .

٤) عسكري نازى .

٥) عسكري عربى .

٦) يهودى من يهود الشتات ويحمل شال الصلاة وبعض التمويذات والتماائم .

٧) سجين يهودى فى معسكر اعتقال .

ويقول المؤلف والمخرج المشاركون فى العرض دان هوروفيتس :

«المسرح المقترح صورة مدرسية، والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى الجوقة وتمثلها الجماهير والأفراد. لذلك فإن إخراج العرض يتخذ من المسرح صورة مرآوية. كما أن العرائس تبقى فى مكانها أثناء تقديم كل ممثل للنموذج المسند اليه من النماذج اليهودية الاسرائيلية» .

ولكن لماذا اختارت الفرقة أسلوب الجوقة فى هذا العرض ؟

إن عنصر الجوقة من العناصر المحبوبة لدى المشاهد الاسرائيلى، ويشجع استخدامها كشعيرة مسرحية. ويقول ايلان رونين :

«لم يكن الممثلون يتحركون بحرية أو بطريقة طبيعية، ولم يكن مسموحاً لهم بترك مواقعهم طوال عرض المسرحية، وكانت المقاعد التى يجلسون عليها هى المسرح بالنسبة لكل منهم، فيمكنه الجلوس أو الوقوف على الكرسي أو الرقص أو الجرى أمام هذا الكرسي فقط»

وقد أكد المخرج تصويره هذا من خلال تصميم حركى دقيق وصارم ولا يحب أن يتجاوز الممثل. ويرر المخرج حرصه على ذلك بقوله :

«بسبب رغبتنا فى نقل صورة واضحة ومحددة للمزاج النفسى الذى اخترناه للعرض، إذ ركزنا على الابعاءات والإشارات الحركية لتوضيح وتعويض ما يمكن أن تفشل الكلمات فى توصيله من معانى وليس معنى ذلك أننا استبدلنا الاتصال اللفظى والكلامى أو استغنيانا عنه»^(٨).

ويلاحظ أن المخرج قد وضع بين ممثليه السبعة، إثنين من الموسيقيين من ذوى المهارات الكبيرة فى العزف على العديد من الآلات الموسيقية. ويرر اختيار هؤلاء الموسيقيين بقوله :

«تلعب الموسيقى دوراً هاماً فى هذا العرض، إذ أنها تسهم فى زيادة القيمة الدرامية»

«للبناء، كما أنها تزيد من وضوح المعانى المقصودة، إذ يضيف اللون الموسيقى عليها نغمات

تساير واقع الحال. وقد عاملنا الأجزاء الموسيقية كاجزاء تمثيلية وقمنا بدراستها، كما أننا إنتقيناها بدقة وترو، إذ كان من الضروري أن نختار الموسيقى المهيبة والشائعة في كل مرحلة زمنية في إسرائيل، كذلك اخترنا طريقة العزف، والآلة المفضلة، والتغمة ذاتها، لدرجة أننا لم نرفض تأثير الموسيقى العربية والشرقية في تكوين ذوق الصابرا عام ١٩٤٨. بل إننا حرصنا مع نهاية المسرحية، ومع تدفق المهاجرين الى إسرائيل من كافة بلدان العالم، أن نضع لمحات موسيقية من بلاد مثل البرازيل، استراليا، امسلانده^(٩).

إن إنتاج هذه المسرحية في فرقة مسرح الخان، عبر عن رغبة الفرقة في القيام بدراسة تمهيدية عن تطور الشخصية الإسرائيلية الجديدة، المتمثلة في الجيل الجديد من مواليد إسرائيل، والربط بينها وبين الأفكار التراثية التي سبقت مولدهم. وما ذلك إلا لتحقيق نوع من التواصل بين الأجيال. وحول هذا الهدف يقول دان هوروفيتس :

«من ذا يشير الى أن الثورة الصهيونية قد اقتحمت التاريخ اليهودي ؟ إن كل جهود ومحاولات جيل الصابرا أن يكونوا صورة جميلة لشباب ممتلئ بالصحة والقوة، شديد الغرور، إذ يرفض صورة ذلك اليهودي الأحذب ذو القتب، برغم، أن هذا الرضى محكوم عليه بالفشل، إذ أن خبرة إسرائيل الأساسية، تمتد جنورها لأصولها اليهودية، إنهم نتاج الميل المفرط للخوف من البيئة المحيطة، والظروف التي يعيشونها، والحاجة الملحة لإقامة الدليل على الوحدة والتفرد»^(١٠).

إن اعتماد القالب الدرامي على أسلوب الجوقة، يمكن الممثلين من تقديم النص الشعري بطريقة متحررة من حيل وخداعات المواقف الدرامية. ومن ناحية أخرى، إن إفتقار النص للمواقف الدرامية، خلق العديد من الصعوبات في بناء الشخصيات ويقول المخرج في هذا النقطة:

«إن الممثلين لا يقومون بتجسيد كل الشخصيات، إنهم يقدمون تداخلا في منولوجات مؤسسية. وبدلا من بناء شخصية، هناك محاولة لإيجاد صورة مقولة، هي بالفعل صورة جوفاء، وكأنها تقول للمشاهدين، إن هذه الصور المجسدة، التي يشاهدونها ما هي إلا قيم دينية وهي بالفعل قيم خاوية، وهذه الفكرة بالنسبة لي، رسالة المسرحية ومقراها»^(١١).

ولنأخذ الآن مقاطع من المنولوجات الحوارية التي تقدم أحد الصور الرئيسية الثلاث لجيل الصابرا :

أولا : Cherli Ka Cherli (من عام ١٩٤٠ - ١٩٥٠) :

إننى الأول، ملك الكشافة، الأولاد والبنات دائما مستعدون لحماية الضعيف. إن الانطباعات الواضحة أن تشيرلى كاتشيرلى يقفز فوق النيران، ويقوم بعمل القهوة، ولكنه يقوم ويقع سبع مرات، وقبل النهوض السابح يضيف أوراق الاوكاليتوس.

إن تشيرلى كاتشيرلى قد ربط باحكام عقدة مزدوجة كعقدة الوند... إنه يحب... إنه رائد ومستكشف... إنه يهزم الصخر وينطلق بسرعة... إنه يجعل الحجر ينزلق على سطح الماء أربع مرات... وأنا أكرر... الأيدي فى الجيوب تشير فى استهجان... فى أيامه كان تشيرلى كاتشيرلى حلم الحركة.

إننى تشيرلى كاتشيرلى الأول... ملك الأحلام والأفعال... والأحداث... وفى نهاية الأيام... بعد الحروب... أريد أن أكون راعيا للنورس... إننى أرى نفسى واقفا وذراعى متقاطعتان، على صدرى... وفى يدى رباط ملون ألفه حول رقاب النورس... طقم فرس خفيف... وينقرة من أصبح... أطلق سراحهم... وبصوت من صفارتى يأتون... وفى نهاية الأيام وبعد الحروب... أريد أن أكون راعيا للنورس.

ثانيا : مسرحية بيطار :

وهى مسرحية وثائقية هزلية عن كرة القدم وهى من :

توثيق : شالوم كينان Shalom Keinan

تأليف وإخراج : ايلان رونين Ilan Ronen

تاريخ العرض الأول : يونيو ١٩٧٨.

فى أثناء إقامة مباريات بطولة كأس العالم لكرة القدم عام ١٩٧٨، والتي أقيمت فى يونس أيريس بالأرجنتين، فكرت الفرقة فى تقديم مسرحية وثائقية عن أحب فرق كرة القدم فى مدينة القدس، وتسمى بيطار. وكان قرار البدء فى العمل يعتمد على بواعث متعددة :

(١) كانت فرقة بيطار من أهم الفرق الرياضية فى مدينة القدس.

(٢) لهذه الفرق آلاف المعجبين والمشجعين مما جعلها ظاهرة اجتماعية.

(٣) محاولة فهم الظروف الاجتماعية والنفسية التى تربط بين هؤلاء البشر وهذه الفرقة الرياضية.

(٤) لأن الفنانين يهتمون بالفن ولا يمارسون رياضة مثل كرة القدم، فإن من الضروري علينا

معايشة هذه الظاهرة لتفسير التعاطف الشديد والحماس لمثل هذه الفرق.

٥) كرة القدم فى اسرائيل ظاهراً رياضياً، ولكنها أيضاً تدخل ضمن الحسابات السياسية، إذ أن بعض الجماعات السياسية تساند هذه الفرق، فتتحول مباريات كرة القدم الى صراعات سياسية بين المشجعين، وتنقلب من رياضة الى سياسة.

قررت الفرقة تحويل قاعة العرض إلى ملعب كرة، خشبة المسرح فى منتصف القاعة، وأحيطت بأسوار كالتي نشاهدها فى ملاعب الكرة. وزع جلوس المشاهدين حول الملعب، بحيث يطوقونه من كل اتجاه، وجملهم المخرج يشاهدون بعض أحداث مباريات فرقة ييطار فى بطولة الدورى. ويقول المخرج فى هذه الجزئية :

«حاولنا جهد استطاعتنا تقديم العديد من مظاهر وعالم هذا الفريق فعرضنا صور اللاعبين، والحكم والمدرّب والمدلّك، والصحافة ورجال الاعلام ووكالات الانباء، وركزنا بشكل أساسى على المشجعين وأوليانهم الاهتمام»^(١٢).

لقد حافظ المخرج على الصلة بين الأحداث الحقيقية والشخصيات وبين الأحداث والشخصيات التي تقدم على خشبة المسرح، وعلى سبيل المثال، عندما فاز الفريق بكأس الدورى، استبدلت الكأس بامرأة جميلة والبسوها ثوبا يبرز مفاتها، فصاحت الجماهير «أوه، إن فى السماء الها».

أما عندما خسر الفريق الكأس مثلاً فقد رتب المخرج المسألة وكأنها جنازة فغطى تابوتاً برمز الفريق، وجعل المشجعين يسرون خلفه وكأنهم يودعون ميتاً عزيزاً.

إن القصص التي تروى عما يحدث بين الفرق المتنافسة، جعل المخرج يفكر فى لباس الحكم خوزة، ووضع على لسانه حواراً يدل على المفزى المقصود :

الحكم : تكون حكماً فى مباراة لكرة القدم، يجب أن تكون شجاعاً. أنا شخصياً لم أضرب أبداً، ولكن أصيبت من زجاجة بورتقال طائرة، قذفى بها مشجع متهور ومتعصب. إن الحكم فى الملعب رجل وحيد، أنه بجابه المشجعين واللاعبين وحده. لقد حدث يوماً أن هربت من الملعب بملابس التحكيم، لم أستطع الوصول الى غرفة خلع الملابس لأخذ ملابسى، وذلك لأن الجماهير حطمت الأسوار ونزلت هادرة إلى أرض الملعب، فأصبح الامر فوضى.

ويقول المخرج عن سبب هياج الجماهير:

«إن السبب المباشر هو الصحافة وأجهزة الاعلام، إذ يتناول هؤلاء مباراة كرة القدم وكأنها مسألة حياة أو موت، يولونها الاهتمام باعتبارها حدثا فوق العادة، وتلهب عواطف الجماهير وتشحنهم فتصبح المنافسة لا بين اللاعبين، ولكن مباراة في كل شيء بين جمهور التاديين»^(١٣).

استغرقت عملية جمع المعلومات والوثائق عن مباريات كرة القدم وما يجرى فيها من أحداث، ستة أشهر، وقام بذلك أحد الممثلين هوشاوم كينان، إذ صاحب الفريق لساعات طويلة وعاش مع اللاعبين ومع الجمهور ومع كل من له صلة بالفريق. ويقول في هذا الشأن :

«كانت معايشتي للفريق توقضي أحيانا في مأزق خطير، إذ في إحدى المرات كنت أجلس في الملعب وفي يدي جهاز تسجيل، غضب أحد المشجعين من حارس المرمى، فظل يسبه بأقذع السباب ويغتمه لفترة طويلة، وفجأة انقض علىّ، إذ لاحظ جهاز التسجيل في يدي، حاول الحصول على هذا الجهاز بالقوة، ولما اعترضت على سلوكه وتصرفه، أخذ يوجه الى اللكمات. حضر رجال الشرطة، توقف المشجع عن توجيه اللكمات، وتم التصالح. كان جهاز التسجيل قد التقط مادة جيدة يمكن أن تضاف الى سياق المعالجة المسرحية للموضوع»^(١٤).

كان تقديم هذه المسرحية بداية لقيام علاقة حميمة بين جماهير ومشجعي نادي بيطار وبين فرقة مسرح الخان، بل وصاروا يترددون على المسرح لمشاهدة عروضه، رغم أنهم لم يكونوا يعرفون طريق المسرح يوما. إن مشاركة هذه الجماهير أفادت العرض المسرحي، إذ كانوا يتدخلون تلقائيا أثناء العرض، متخيلين أنفسهم في الملعب، مما أثرى العرض، وعلى سبيل المثال، عندما كانوا يشاهدون الممثلين وهم يؤدون أدوار هجوم الكرة، كانوا يصرخون بأسماءهم، ويحيونهم، ويغنون لهم، وقد قذفوا الحكم بشكل تلقائي بقشر البرتقال.

لقد تساءل البعض هل قصدت الفرقة بتقديم هذه المسرحية وتجسيد شخصيات حية، إهانة هؤلاء، وإدانة سلوكهم وأفعالهم وردود أفعالهم ؟

أعتقد أن الاجابة ستكون في صالح الفرقة، لأنها لا تود السخرية من أحد، ولا إهانة أحد، إنما هي تقرر وضع وتعرض حالة، وهي تضع في اعتبارها أنه من الصعب تغيير عادات المشجعين، ولا يستطيع أحد التدخل في ردود أفعالهم الطبيعية ولا توجيهها وجهة أخرى.

٣) مسرحية الشحاؤون السبعة :

إعداد وإخراج يوسى يزرائيلي Yossi Ysraceli .

تعتمد هذه المسرحية على قصة رواها رابي ناحمان براتسلاف Rabbi Nahman of Bratzlav، وهو واحد من معلمى المدارس الدينية اليهودية فى شرق أوروبا، ومن أكثر الذين أثاروا الجدل والنقاش بسبب غموضه وشخصيته التى تشبه اللغز.

ولد هذا الرجل عام ١٧٢٢ فى أوكرانيا، وكان حفيدا للرابى اسرائيل بعل شيم توف مؤسس الحركة الحسيدية، التى كانت النزعة الأساسية، والاتجاه الرئيسى فى دراسة علوم التصوف اليهودية خلال القرن التاسع عشر فى شرق أوروبا.

عرف الرجل بأنه مدرس فذ للعلوم الدينية، ويعتمد فى تعضيد آرائه ومعتقداته على الجدل والمناقشات الحوارية المقنعة، وهو فى سبيل ذلك يستخدم كل أساليب التحليل النفسى والمنطقى، ويسخر خبرته العميقة بأسرار الديانة لدعم مناقشاته. وقد كان حريصا على مناقشة الجدل فى العلاقة بين الحقيقة والوهم، بين سلامة العقل وصحته وبين اعتلاله، بين اليأس والحماس، بين العزلة والتفوق، وبين الاندماج والتعايش مع الآخرين.

إن هذه الإزدواجية تظهر بوضوح فى كتاباته، وتشهد بموهبته الفطرية وقدراته العالية فى خلق التوازن فيما بينهما.

إن صالة المسرح التى تشبه كهفاً ضخماً فى باطن الأرض، قد تحولت إلى دار عزاء. تم نزع مقاعد الصالة، كما نزع كل الزخارف وأزيلت الأبهة والسجاجيد والستائر، ووضعت كمية كبيرة من الخردة والحبال فى ذلك الفراغ العارى من أى شئ، كما وضعت بعض حشيات الفراش القديمة والبطاطين. كان الأثاث عبارة عن موقد مطبخ قديم بدائى الشكل، والمصابيح تعمل بالزيت، وأضيئت بعض الشموع لتبرير استخدام عدد ضئيل من الكشافات والمركبات.

يسكن فى منزل العزاء هذا اثنا عشر شحاذاً، اثنان منهم يعزفان للكمان، وهناك عجوزان متحaban، وصبي معوق تبنته مجموعة من سبعة بحارين مرضى، أحدهم أعمى، والثانى أصم، والثالث أحمى، والرابع محنى القامة، والخامس أكتع بلا ذراعين، والسادس معوق بلا ساقين، والسابع فى كلامة عيب فهو يثأى، وبغافاً.

عندما رفع الستار نرى الشحاذين منذ البداية، إذ يدخل جمهور المشاهدين ليجد نفسه وسط جو ومظاهر حفل عزاء وماتم رجل ملت ومازال جسده مسجى على الأرض، تغطيه قطعة من القماش الأبيض. يجلس الجميع، وكأنهم فى انتظار بدء مواسم الجنائز، ووسط هذا السكون، يلقي أحد الشحاذين فجأة بنكتة، وسرعان ما يضحك الجميع، وأثناء الضحك يتحولون بسرعة إلى عملية التهام الطعام بشكل فيه عريضة، ثم يتحول الضحك مرة أخرى إلى سخرية وتهكم على زواج المعجزين المحبين.

إن كل شحاذ من السبعة يتظاهر بأنه ضيف لهذا الفرح الهزأة، ويقدم كل منهم هدية للعروسين. كانت الهدايا بالفعل عبارة عن عاة كل منهم، ويدعى الجميع أنهم لا يملكون سواها، ويصرون أنهم يملكون صفات هذه العاهات بدرجة عالية من الاثقان، ولكن يسهنوا على ذلك، يقصون القصص ذات الطبيعة الغريبة، فبدت وكأنها هذيان أرواح تخطمت من الألم والراء، إنهم يعبرون عن عالمهم الداخلى، عالم الشحاذين السرى، عالم التمزق بين اليأس والحماس. ويقول يوسى يسرائيلى :

فى البداية وجدنا أننا بصعوبة سنعرف أى شىء عن عالم رابى ناحمان، فقررنا تخصيص الشهرين الأولين للكشف والتحرى عن تعاليمه، فقابلنا حواريه وتابيه، وصلينا معهم، وراقبنا شعائرهم وطقوسهم، خاصة شعيرة رأس السنة، التى هى فى ذات الوقت شعيرة عيد ميلاد الرابى.

بعد هذه الفترة من الدراسة، قرر يوسى أن يفسر القصة فقط، ويتناولها من الجانب الشخصى دون محاولة الدخول فى تفاصيل التعقيدات الدينية وأبعادها. هذا القرار جعل الممثلين قادرين على بناء شخصياتهم على الأسس المألوفة لديهم، وبنفس الروح الإنسانية فى شكلها الطبيعى، ودون تغليفها بغلاف دينى. لذا وضع كل ممثل تصوراتهِ الخاصة عن دوره، واختار نمطا من هؤلاء الشحاذين ودرسه دراسة وافية، عالم الشخصية، أسلوبها فى الحياة، كل ذلك تحت إشراف المخرج.

وقد طور المخرج يسرائيلى التفسير الخاص بكل قصة يرويها أحد الشحاذين السبعة. إن الأسلوب الذى اتخذه المخرج فى صياغة الفراغ المسرحى جعل المشاهدين يجلسون على البطاطين المفروشة على الأرض، وعلى الحشيات القديمة، وقد تم أداء الممثلين بين الجمهور مما زاد الألفة بين الممثل والمشاهد، وقد فرض هذا الاقتراب على مصمم الملابس وصانعيها

اللجوء إلى الأشياء الحقيقية دون محاولة تقليديها، كذلك فعل مصمم المناظر والماكيبير، فلم يستخدم الشجر المستعار ولا لحى أو شوارب زائفة.

لقد تعددت المشاهد، وروى كل شحاذ قصته عدا الشحاذ الأخير، فلم يستطع بدء القصة.. كذلك رقد باقى الشحاذين على الأرض بعد أن أصابهم الوهن والضعف.

بعد هذه النهاية، ترددت الجمهور للمحطات، هل انتهى العرض أم لا ؟ وبعدها ساروا فى بطى شديد تاركين المسرح وهم يتذكرون قول الرايى ناحمان فى نهاية القصة :

«إن قصة الشحاذ عديم الساقين، سوف تسمعونها فقط عندما يأتى المسيح.

نموذج لمشهد الشحاذ الذى يغافى^(١٥) :

الشحاذ : الآن هناك جبل .. وعلى الجبل صخرة.. ومن الصخرة يتدفق ينبوع ماء. كل شئ له قلب. إن العالم ككل له قلب، وأن قلب العالم الملىء بالاعتبارات بوجه وأذرع وأقدام. الآن، فإن تثبيت القلب أكثر من قلب يحب، وأكثر، من أى قلب.

إن الجبل ذا الصخرة والينبوع يوجدان فى احدى نهايات العالم، وأن قلب العالم يقف فى الناحية الأخرى. إن قلب العالم يقف فى مواجهة ينبوع الماء، يشتااق ودائما ما يتوق الى الوصول الى الينبوع.

إن الشوق والرغبة التى يُدبها القلب للوصول الى الينبوع رغبة غير عادية. إنه يصرخ ليصل الى الينبوع، إن الينبوع ايضا يشتااق ويتوق الى لقاء القلب.

إن القلب يعانى من نوعين من الوهن والتراخى :

النوع الأول : بسبب الشمس التى تطارده وتحرقه.

النوع الثانى : بسبب شوقه ورغبته الملتهبة للينبوع.

إنه دائما ما يقف مواجهها الينبوع ويصرخ، النجدة، ويشتااق بقوة للينبوع. ولكن عندما يريد القلب بعض الراحة ليتلقط أنفاسه، يطير عصفور كبير عاليا، وينشر جناحية عليه، ويحميه من الشمس، عندها فقط يستطيع القلب الراحة لبرهة. وحتى أثناء هذه الراحة، يظل القلب ينظر نحو الينبوع فى شوق اليه.

لماذا لا يذهب القلب الى الينبوع إذا كان حقا فى شوق اليه ؟

لأنه بمجرد رغبته فى الاقتراب من التل ، سرعان ما يرى قمة الجبل ولا يستطيع النظر الى الينبوع.

وإذا لم ينظر القلب طويلا إلى الينبوع، فإن روعة سوف تغنى وتهلك، إذ أنها تنتزع كل ضعفها من الينبوع.

وإذا كان القلب سلفظ أنفاسه الأخيرة وموت، فإن الرب يمنع ذلك. إن كل العالم سوف يباد، لأن القلب هو الحياة لكل شئ.. كيف يعيش العالم بدون قلبه ؟ وهذا هو السبب فى عدم ذهاب القلب إلى الينبوع، ولكنه يعود لمواجهته وهو مشتاق، تواق، متلهف، وبصرخ.

إن الينبوع ليس لديه وقت، إنه يعيش فى الزمن، إنه فوق الزمن. إن الوقت الوحيد لدى الينبوع كان يوما واحدا، يوم أن سلم القلب به كهنية. هذه اللحظة، وذلك اليوم قد انتهى، والينبوع أيضا سوف يكون بلا وقت، وسوف يختفى. وبدون الينبوع، فإن القلب سوف يهلك ويفنى، والرب يمنع ذلك.

ومع قرب نهاية اليوم، يبدأون فى أخذ الأوراق واحدا من الآخر، وبدأون فى القاء الألفاظ والأشعار والأغاني، واحدا للآخر، وبكل الحب والشوق.

إن هذا الرجل الحقيقى ذا الشفقة والرحمة متهم بذلك،، وما أن يأتى وقت انتهاء اليوم قبل أن ينتهى وينقطع، يأتى ذلك الرجل الحقيقى، المطوف، ليعطى هدية من اليوم إلى القلب، والقلب يعطى اليوم الى الينبوع، ومرة أخرى يحصل الينبوع على الوقت.

وعندما يعود اليوم من حيث يأتى، فهو يصل مع الألفاظ وشعر جميل ملئ بالحكمة. إن هناك اختلاف بين الأيام. هناك يوم الأحد، ويوم الاثنين، وأيضا هناك أيام القصر الجديد والأجازات.

إن الأشعار التى أتت بها الأيام تعتمد على أى نوع من اليوم يكون، والوقت الذى دفع به الرجل الحقيقى ذو الشفقة والرحمة إلى، إنما بسبب سفرى الطويل، وجمعى لكل الأفعال الطيبة من المطف والشفقة، من تلك التى يشتق منها الوقت.

رابعاً : مسرح حيفا البلدى :

مقدمة عامة :

فى عام ١٩٥٨ وبعد أن اختلف يوسف ميللو مع فرقة مسرح الغرفة نشر سلسلة من المقالات فى ملحق المعارف، ملطناً فيها رأيه فى المسرح الاسرائيلى. كان ميللو يؤمن بأن أكثر المسارح تأثيراً وفعالية، هى تلك المسارح التى ترعاها الدولة ومؤسساتها لتقديم الفن الجيد الذى يمكن أن يسهم فى رقى الملتقى، ولجابهة تفاعلات المسرح التجارى الذى يسعى الى تحقيق أكبر فائدة على حساب الذوق العام. لذا نادى ميللو :

(١) بإنشاء مجلس قومى مركزى للمسرح، وتكون مهمته الاشراف والعمل على استمرار سياسة انشاء مجموعة من المسارح القومية والمحلية عن طريق المجالس البلدية فى المدن.

(٢) التخطيط والمساهمة فى اختيار تراث كل فرقة.

(٣) رصد الميزات المناسبة لكل مسرح، ودرجتها فى الميزانية العامة للدولة.

(٤) العمل على نشر الفنون الدرامية وتربية ذوق المشاهدين.

(٥) خدمة متطوفى الفن من الرواد، والعمل على جذبهم لمشاهدة العروض المسرحية.

(٦) البدء بتطبيق فكرة المسرح المحلى فى كل من القدس وحيفا حيث أنها مدينتان كبيرتان، وأن الحاجة أصبحت ملحة لأقامة فرق محلية فيهما لتفى باحتياجات الجمهور المتعطش للمسرح. وأن هذا الموضوع قد نوقش كثيراً من قبل، وفى رأيه أنه قد آن الاوان كى يتحقق، لاسيما وأن محافظا المدينتين يؤمنان بقدرة المسرح وفعاليتها فى إثراء الحركة الثقافية، وأن تعداد المدينتين. أصبح يفوق تعداد تل ابيب عدداً، ومع ذلك فهى تتمتع بوجود ثلاثة فرق دائمة هى الهاييماء، والخيمة والغرفة، فيكون نصيب جمهور تل ابيب عرضين فى كل ليلة على الاقل بينما نصيب مدينتى القدس وحيفا عرضين كل اسبوع.

عارض البعض هذا الحماس المتدفق لميللو، ونظر الى المشكلة من جانبها الاقتصادى، إذ أن جمهور تل ابيب قد تمود، وبكل طوائفه، على ارتياد المسرح بانتظام، على عكس الحال فى مدينتى القدس وحيفا. وفى رأى المعارضين أن المسألة تحتاج الى جهود عديدة تبدأ من المدرسة والمزرعة ومن كل التجمعات، وأيد هذا رأى أن يكون هناك جهاز لنشر الوعي الفنى والمسرحى بين الجماهير فى كل المدن والقرى.

وفي ذات الموضوع أبدى مينديل كوهنسكى رأيه لتحقيق هذا الهدف بقوله «يتحقق الهدف، بإنشاء وبناء مسرح فى كل مدينة من المدينتين، ففى حيفا تقوم البلدية بإنشاء دار عرض مسرحى، أما فى أورشليم، فتسهم الجمعيات الخيرية ومؤسساتها مادياً فى إنشاء المسرح».

كان رأى ميللو فى إدارة مثل هذا المسارح المحلية يتلخص فى :

(١) يتولى إدارة هذه المسارح مدير فنى، ويشرف على المجموعة المحلية سواء من الناحية الإدارية أو المالية. كما تكون له كل السلطات فى الأمور الفنية.

(٢) لا يعين المدير الفنى مدى الحياة، بل يتم تغييره كل عدة سنوات.

(٣) يختار هذا المدير الفنى من بين مخرجى المسرح أو من بين النقاد المهتمين بالشئون المسرحية.

وفى ٢٩ يناير ١٩٦١، تحقق واحد من أحلام ميللو، تبنى أباخوشى محافظ ورئيس بلدية مدينة حيفا فكرة إقامة مسرح حيفا البلدى بهدف جعل المدينة مركزاً رائداً من مراكز الثقافة، ولإنعاش الحياة الاجتماعية والثقافية فى حيفا، فأصدر قراراً بتعيين يوسف ميللو مديراً فنياً لهذا المسرح ولمدة عشر سنوات ومنحه كل السلطات التى تساعده على أداء مهمته الفنية، كما قرر مجلس المدينة أيضاً جعل المجلس الشعبى مشرفاً على المسرح، وهو السلطة العليا المسئولة عن كل ما يتعلق بهذه الفرقة، كما عين مجلس المدينة ياكوف ياسور Yaacov Yassur مديراً إدارياً للمسرح.

وقد أعلن محافظ المدينة ورئيس بلديتها أباخوشى Abba Khoushy ما يلى :

(١) إن مسألة إنشاء مسرح بلدى فى حيفا أمر فى غاية البساطة.

(٢) تنفق الدولة خمسة بلايين ليرة إسرائيلية كل عام، من أجل تعليم الشعب، والمسرح مثل المدرسة وسيلة من وسائل التعليم الجيدة، بل ومن أهم هذه الوسائل.

برغم بساطة ما قيل عن وظيفة المسرح، فانه من أخطر ما قيل، خاصة وأنها المرة الأولى التى تعترف فيها شخصية عامة مسئولة صراحة بأهمية دور المسرح كوسيلة تعليمية، وهو موقف يتعارض مع وجهة نظر وزارة التعليم والثقافة، التى ترى الاكتفاء بمنح إعانات مالية دون أن تكون مسئولة عن المسرح وسيامته.

تقبل الرأى العام نبأ تأسيس مسرح حيفا البلدى بحماس شديد، وتلقى المحافظ أباخوشى بعض الثناء والاطراء على ما فعل، وأعجبت الصحافة بما اختاره ميللو من مسرحيات متنوعة

لتقديمها خلال المواسم المسرحية، فقد حرص ميللو على تقديم المسرحيات الكلاسيكية والمعاصرة، خاصة المسرحيات الأصلية وليست المعدلة عن قصص.

كان البناء واحداً من أكبر المجمعات الثقافية في المدينة، إذ شمل داراً للمسرح، حرص ميللو على تجهيزها بأحدث أجهزة الإضاءة والصوت، كما شمل مكتبة ومركزاً اجتماعياً. كان المسرح مجهزاً بثمانمائة أربعة وخمسين مقعداً وكانت فتحة واجهة المسرح خمسة وستون قدماً، بينما بلغ عمق المسرح سبعة وثلاثين وزود المسرح بشبكة تعليق (سوفتيا) عالية تسمح برفع المناظر إلى أعلى.

وبالرغم من كل ذلك فقد صادفت المشروع عقبة كبيرة، من أين يأتي ميللو بممثلين لتكوين فرقة مسرحية في حيفا؟ خاصة وأن المدينة لم تكن تعرف هذا اللون من النشاط إلا على سبيل الهواية، وفي محاولات متفرقة، فلم يكن أمام ميللو إلا الاستئانة بممثلين محترفين من تل أبيب وهذا أمر صعب لعدة أسباب :

(١) كان عام ١٩٦١ بداية لرخاء اقتصادي، وبالتالي بداية لنشاط مسرحي، وهذا يعني الإنشغال كل الممثلين.

(٢) حيفا كمدينة لا تساعد الممثل على العيش المستمر فيها إذا ما قورنت بتل أبيب، حيث مجالات الانتاج المختلفة، وحيث يعمل الممثل في المسرح أو السينما أو التلفزيون، لذا يفضل الممثلون البقاء بقرب جهات الانتاج.

(٣) الممثل يفضل الاستقرار، وهو في تل أبيب، حيث الاستقرار والأسرة ومجالات العمل، كلها إلى جواره، فلماذا يجازف بترك أشياء مضمونة من أجل مشروع جديد قد يفشل لأي سبب ؟

ومع هذه الأسباب، كان الحظ حليف ميللو، إذ كانت فرقة الملتقى Zaviv تمر بأزمة مالية طاحنة، فانتهاز ميللو الفرصة وتعاقد مع خمسة من ممثليها، الذين وافقوا على الذهاب إلى حيفا، وكان من بينهم يتسحاق شيللو Yitzhak Shillo وزوجته أفيشا جور Aviva Gur وبأكوف بودو Yaacov Bodo. أيضاً استعان ميللو بمجموعة من الممثلين الشباب من هواة المسرح. وبرغم كل ما بذله ميللو إلا أن المشكلة ظلت قائمة، فلم يستطع الموهوبون من الممثلين الصمود طويلاً أمام إغراء وسائل الانتاج في تل أبيب، فكانوا يتركون الفرقة بعد موسم أو اثنين، وعندما تجذبهم إغراءات السينما أو التلفزيون، وأشهر مثال لهؤلاء حاييم توبول، لهذا

السبب حاول ميللو التقلب على عدم جودة عنصر الممثل بعناصر العرض الأخرى، فكرس كل خبرته لكي يجعل العناصر الأخرى أكثر إيهاراً يشد بها انتباه الجماهير ويرضيها جمالياً، فأستعان بمصمم مناظر سويسرى يدعى ثيو أو Thea Otto اشتهر بأسلوبه واللوانه المبهرة سواء فى المناظر أو الملابس، الأمر الذى لم تألفه مسارح اسرائيل من قبل. ساعد ميللو ايضا فى منهجه هذا، الممثل يأكوف بودو.

بدأت هذه الفرقة تدريباتها الأولى فى ٣ يوليو ١٩٦١، وقدمت عرضها الأول فى ١٢ سبتمبر ١٩٦١ حيث إنبهر الجمهور بتوليفة ميللو اللونية والفكاهية والحركية.

العرض الأول : ترويض الشرسة لشكسبير ومن اخراج ميللو وقد صادفت المسرحية نجاحاً كبيراً جعلها إحدى مسرحيات الذخيرة التى يعاد عرضها مرات ومرات، كما أن عرضت فى تل ابيب وفى القدس.

العرض الثانى : راشو مون وهى من الأدب اليابانى للمؤلفين ميشيل وفائى كاتنين وقد صمم مناظرها وملابسها اريا نافون Aryeh Navon وهو مصمم مناظر اسرائيلى سبق له أن صمم المناظر لستين مسرحية من عروض المسرح الاسرائيلى وقد ابدع ميللو فى اخراجها، واثبت بها أنه على قدر عال من الحرفية سواء فى طريقة التناول أو فى تحريك الممثلين.

العرض الثالث : اندلورا، قدمت لأول مرة فى مدينة زيورخ بسويسرا فى نوفمبر عام ١٩٦١، وقد عرضت فى ٥٣ مدينة المانية وستين بلد آخر، وكانت تجذب الجماهير أينما عرضت. كانت اندلورا لماكس فريش، وقد عرضت فى مسرح حييفا البلدى فى ١٣ فبراير ١٩٦٢، وأخرجها ميللو ايضا، وقام ببطولتها يتسحاق شيللو ويوسف كارمون وجيرمين يونيكوفسكى.

العرض الرابع : الخريت أو وحيد القرن للمؤلف العيشى يوجين اوزيسكو، وقد طلب المؤلف أن يقوم المخرج روبرت بوستيك Robert Postec باخراج المسرحية، وبالفعل استدعته الفرقة من باريس، وقد اتخذ من المسرحية وسيلة تعليق وتعقيب على النازية بدلا من تفسيرها كمسرحية مثالية.

عرضت المسرحية فى ١٠ يونيو ١٩٦٢. صمم ديكوراتها جاكوس نويل Jacques Noel وهو فنان باريسى أيضا.

العرض الخامس : ليلة المؤلّى^(١٦) وهى مسرحية توراتية، ألفها موشية شامير واخرجها ميللو، وهى تحكى قصة الماضى فى قرية Eethlehen حيث عاش كل من روث وبوعاز. يدور الصراع الدرامى بين امرأة مؤابية غريبة وإحدى القبائل من أرض الطماعين. لعبت الممثلة باتيا لانيت دور روث، أما دور بوعاز فقد لعبه الممثل ميشيل كفير، ولعبت دور ناعومى يمينا ميللو.

العرض السادس : فتى العالم الغربى المستهتر تأليف سين اوكيزى وأخراج ارنون فيشمان Arnon Eishman .

موسم ٦٢ - ٦٣ :

العرض الأول : دائرة الطباشير القوقازية لبريخت، أخرجها يوسف ميللو، وقد استعان ميللو بخشبة المسرح الدوارة، كما استعان بكل عناصر الفرقة إذ أن شخصيات المسرحية بلغت أكثر من ستين شخصية، وقد لجأ المخرج الى نظام البديل، فكان لكل ممثل بديل أو اثنين.

العرض الثانى : المحاكمة لكافكا ومن اعداد اندريه جيد، استدعى روبرت پوستيك Robert Postec من باريس ليقوم بإخراج المسرحية.

العرض الثالث : الرهينة للكاتب الايرلندى برندان بيهان، وقد اخراجها داليد برجمان David Bergman وظهرت فى ابريل ١٩٦٣.

العرض الرابع : فى ١٩ يونيو ١٩٦٣ قدم ميللو حفل منوعات بطولة حاييم توبول.

العرض الخامس : وهو آخر عروض هذا الموسم، وكان مسرحية بقعة الفراش للمؤلف فلاديمير مايكوفسكى. عرضت المسرحية فى أواخر يونيو ١٩٦٣. وقد قام بإخراجها يوسف ميللو.

موسم ١٩٦٣ - ١٩٦٤ :

قرر ميللو فى هذا الموسم تقديم مجموعة من الأعمال الكلاسيكية الى جانب مجموعة أخرى من المسرحيات الحديثة :

(أ) من الكلاسيكيات :

(١) انتيجونا لسفوكليس.

(٢) حلم ليلة صيف لشكسبير.

ب) من الأعمال الحديثة :

١) الأم شجاعة لبريخت.

٢) حرب السلمندر^(١٧) لتشييك.

٣) ليلة السوق القديم لبييرت.

٤) قصة يوراه لينجامين جالاي

٥) المانع لموشيه شامير.

ايضا صاحب هذا الموسم ظهور فرقة المسرح الصغير لتقديم عروض تجريبية وطليلية، وذلك في حفلات المائنيه.

من علامات نجاح مسرح حيفا البلدى أن دعى لتقديم إحدى مسرحياته فى مهرجان فينيسيا الدولى للمسرح فى سبتمبر عام ١٩٦٣ حيث قدمت الفرقة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية لبريخت.

الباب الثالث

هوامش الفصل الأول

- (١) وهي مراكب شراعية ذات صاريين أو أكثر.
- (٢) Zara Shakow, The Theatre in Israel, New York, Herzl, Press, 1963, P.40.
- (٣) Idem.
- (٤) شملت الرحلة كل من إيطاليا وبلجيكا وفرنسا وسويسرا ولاتفيا وبريطانيا وبولندا.
- (٥) كان ضمن ممثلى مسرح هامبورج. فور وصوله الى فلسطين انضم الى فرقة مسرح الخيمة وتولى تدريب ممثلى الفرقة على أسلوب جديد اختلف بعض الشئ عن أسلوب هاليقى، ثم أخرج للفرقة مسرحيته موت دانتون لجورج بوشنر. قاد الفرقة نحو اتجاه جديد يختلف تماماً عن سياسة هاليقى إذ كان من رأيه أن تقدم الفرقة مسرحيات التراث العالمى.
- (٦) ايضاً من فنان الكيبوتس، وصل الى فلسطين عام ١٩٢٤، وكان عمره وقتها سبع سنوات. انضم الى منظمة الحارس الفتى (هاشوميرها تسمير) (Ha Shomer Hatzair). كما شارك حركة مسرح الكيبوتس كهوا لمدة سنوات. حصل على دراسات فى الاخراج من مدرسة الدراما فى نيويورك. انضم الى فرقة مسرح الفرقة عام ١٩٤٩.
- (٧) زوجة الشاعر المسرحى ناتان التزمان.
- (٨) The Drama Review, Jewish Theatre Issue, Volume 24, No 3, New York University, School Of the Arts, 1980, P. 84.
- (٩) Ibid, P. 85.
- (١٠) Idem.
- (١١) Ibid, P. 86.
- (١٢) Ibid, P. 87.
- (١٣) Idem.
- (١٤) Ibid, P. 88.
- (١٥) Ibid, P. 91 - 92.
- (١٦) Modbite أحد المؤايبين، وهم شعب سامى قديم.
- (١٧) حيوان من الضفدعيات، وتسمى ايضاً السمندل.

الفصل الثانى

فرق المنوعات

تعددت أسباب ظهور هذه الفرق، البعض منها كان بدافع شخصى، والبعض الآخر دفعه إلى ذلك حب المغامرة وشعور بالإحباط من وضعه العام فكانت مثل هذه الفرق هى طوق النجاة.

أسباب قيام هذه الفرق :

(١) الأمل فى القيام بأعمال مشبعة فنياً، من خلال تقديم أدوار تتفق مع مواهبهم وتبرز قدراتهم الفنية وما يتمتعون به من إمكانيات.

(٢) الشعور بأنهم يتمتعون بحاسة فنية قادرة على الإدارة واختيار وتقديم الأعمال الفنية.

(٣) الرغبة فى زيادة الدخل المادى.

(٤) رفضهم العمل كتروس مساندة لنجوم يشعرون فى قراره أنفسهم أنهم أكثر موهبة منهم، خاصة وأن بعض هؤلاء من أعضاء الفرقة قد فقدوا حماس العمل الفنى وحبان وقت إحالتهم الى المعاش.

(٥) استيائهم من تلك القيود المفروضة على مواهبهم، ونظرة المسؤولين اليهم كعناصر مكملية وليست أساسية.

ويلاحظ أن العديد من هذه المسارح والفرق الصغيرة قد عملت لفترة زمنية ثم توقفت بعدها بسبب قلة الإمكانيات المادية، أو القشل فنياً فى جذب الجماهير لعروضها. ولكن فى نفس الوقت وجد البعض منها طريقة وواصل مسيرته وظل باقياً يقاوم الصعوبات التى تواجهه، خاصة بعد تحسن الظروف الاجتماعية والسياسية. أهم هذه الفرق تتمثل فى :

(١) فرقة ابريق الشاى أو الغلاية Kum Kum^(١) :

وهى فرقة مسرحية إنتقادية تأسست عام ١٩٢٧ وتخصصت فى مسرحيات الكبارية السياسى، وهو لون من العروض اتسم بالنكتة اللاذعة، والانتقاد المر والأغاني الهجائية. خصصت الفرقة نشاطها الفنى وركزت جهودها لتوجيه إنتقادات سياسية لحكومة الانتداب البريطانى.

كان مؤسس هذه الفرقة يهودياً من مواليد المجر يدعى افيجدور هميغيرى A Vigdor

Hameiri، وقد تأثر بذلك اللون من الفن الذي ساد المجر ومعظم مدن و عواصم وسط أوروبا، حيث تعود الكتاب و الممثلون مها جمة أولئك المتربعين على كراسي السلطة، واتسم الهجوم بسخرية وحدة. كان الفيكتور موهوباً، خفيف الظل. حاضر البديهة، سريع النكتة، جمع حوله مجموعة موهوبة أيضاً من الرجال والنساء، وكون معهم فرقته الإنتقادية.

بدأت هذه الفرقة في تقديم أول عروضها في مدرسة شولاميت للموسيقى، وكان جمهورها عبارة عن مشاهدين يلتفون حول موائد متناثرة في المكان، ويحتسون المرطبات والمشروبات، أما الممثلون فيؤدون أدوارهم على مساحة ضيقة تشبه خشبة المسرح. لم يكن رد فعل الجمهور عن هذه التجربة طيباً ولا مشجعاً. كان من بين الحضور رسام شاب نحيل ذو رأس ضخم، وشعر أسود، ويدعى ريوفين روبين^(١) Reuven Rubin. وقد عبر روبين عن رأيه في الفرقة بالقاء عليه تبغ فارغة على خشبة المسرح. التقط رئيس الفرقة جاكوب تيمان اللعبة الفارغة، وأشار في حزن الى أن الفنان روبين للأسف يدخن صنفاً رخيصاً من السجائر. لم يكن للفرقة بريق ولا وهج، ولكن بالقاء نظرة على المجتمع وقتها سجد مايلي:

١- أن المزاج العام في فلسطين وقتها لم يكن مشجعاً.

٢- وجود حكومة الانتداب البريطاني، وما تفرضه من حظر على هجرات اليهود، وما تبع ذلك من أنظمة صارمة.

٣- نشاط الحركة الصهيونية ورجالها التنفيذيين وجهودهم.

كل هذه الامور شكلت مادة خصبة أمام فيكتور، ليشكل منها مواقف ساخرة، وإن كانت رخيصة فنياً. أهم ما يلاحظ على أداء الفرقة:

١- كانت أغانيهم مجرية الطابع.

٢- معظم ماقدموه من استكتشات فكاهية تغلب عليه المسحة المجرية أيضاً.

٣- للسبين السابقين لم تلق الفرقة نجاحاً جماهيرياً.

نتج عن هذا الفصل أن انفصلت مجموعة من الشباب والفتيات عن هذه الفرقة، وكانت حجتهم حجة سياسية، إذ أرجعوا قرارهم الى تلك الانتقادات التي وجهها فيكتور للحركة العمالية وزعمائها، ومعظم العاملين في الفرقة كانوا من مؤيدي هذه الحركة. ولما أُجبروا على تقديم بعض الفواصل التي تسوى ما بين سياسة الحركة العمالية في فلسطين وتطابقها مع

الحركة السرية الروسية، تركوا الفرقة، وكونوا لأنفسهم فرقة أخرى، مما جعل فرقة أبريق الشاي تعانى نقصاً حاداً فى الكفاءات، وكانت تلك بداية الطريق لإغلاق الفرقة.

ظلت الفرقة مستمرة قرابة العام، وبرغم أن الفرقة لم تقدم فكاهات أو أغنيات يهودية الهوية إلا أنها مهدت الطريق لغيرها لتقديم هذا اللون الرخيص من التسلية.

٢- فرقة المكنسة (٣) Mat'ach :

شُكلت هذه الفرقة عام ١٩٢٨ من مجموعة من المنشقين عن فرقة أبريق الشاي، لتقدم ذات اللون الذى اشتهرت به الفرقة القديمة، ولكن بأسلوب جعل من فرقة المكنسة، أهم عناصر الحياة الثقافية فى إسرائيل وظلت محافظة على مكانتها، بتطوير أدائها، وتنوع موضوعاتها وأساليبها، لمدة ستة وعشرين عاماً.

إن أهمية هذه الفرقة من الناحية الاجتماعية، وفى بداياتها الأولى، تكمن فى أنها قد عبرت بصدق عن غضب المجتمع اليهودى من نظام وطريقة حكم وإدارة رجال الإنتداب البريطانى وقتها.

ولهذا السبب لاقت الفرقة العديد من الصعاب لترخيص أعمالها، فقد فرضت رقابة صارمة على كل ما تقدمه من أعمال فنية، إذ كانت تلميحاتهم وانتقاداتهم كالهجوم تصيب مقتلًا، وتحقق أهدافها، وعلى ذلك يمكن القول بأن الفرقة قد حادت عن أهداف انشائها،

فلم تعد مجرد فرقة لإلقاء أو تجسيد المواقف الضاحكة لغرض التسلية عن المشاهدين أو تسليتهم، بل هى وسيلة من وسائل التعبير عن النبض الحقيقى للشارع اليهودى، فأصبحت نكتها اللاذعة وأغانيها المعبرة على كل لسان.

إتخذت مظاهر النضال ضد ظلم الإدارة الانجليزية لفلسطين وتعتز رقيها أشكالاً متعددة، ومع ذلك لم تمنع مثل هذه المواقف الفرقة من أداء ما تعودت عليه، وعلى سبيل المثال، عند تقسيم فلسطين، جاء الحائط الغربى من القدس القديم (حائط المبكى) فى الجانب العربى، فقدمت الفرقة رد الفعل اليهودى على القرار، على هيئة فاصل يسخر من القرار البريطانى وبهجو سياسة الانتداب. نجحت الفرقة فى تمرير هذا الفاصل من رقابة تل أبيب، ولكن عند محاولة عرضه فى القدس، حيث مقر الإدارة العامة لحكومة الإنتداب، إعترض الرقيب ومنع عرضه فى آخر لحظة، والجماهير محتشدة فى صالة العرض، لذا قرر الممثلون الدخول الى خشبة المسرح، وأعطوا ظهورهم للجماهير، وظلوا صامتين لفترة، مما أدهش المشاهدين، ولكن

استدار أحد الممثلين للجمهور وقال هذا ماتراه الحكومة البريطانية بالنسبة للوطن اليهودى واستدار باقى الممثلين نحو الجمهور وقد وضعوا أقبالا كبيرة على أفواههم.

بلغت الرقابة المتشددة على الفرقة ذروتها، عندما قدمت الفرقة بعض عروضها دون مرورها على الرقيب، فعاقبت حكومة الانتداب الممثلين بغرامة خمسين جنيها والجس لمدة عام.

هذا عن العلاقة بين هذه الفرقة ورجال الانتداب البريطانى، إذ لم تكن الحكومة الإنجليزية وحدها هى الهدف الذى صوبت الفرقة سهامها نحوه، بل كانت هناك أهداف أخرى، تمثلت فى انتقاد قادة الحركة الصهيونية، و السخرية منهم.

بالإضافة الى اختيار النماذج العامة من جموع الشعب، ومس المشاكل الملتهبة وتناولها بقدر من الانتقاد الواعى، بهدف التقويم و الترشيذ، وإعادة الأمور الى نصابها بقدر المستطاع. لقد نال الجميع قدراً من الهجوم، وناله الأذى من سلطة لسان هؤلاء الممثلين. وفى هذا الصدد يمكن رواية حادثة هامة لا زالت عالقة بأذهان الجميع، وقعت هذه الحادثة فى بدايات عروض الفرقة، حيث كان الشاعر يياليك بين المشاهدين، واذ به يقف فجأة صائحاً، الأوغاد، ثم أسرع بالخروج من القاعة.

لكن لماذا حدث ما حدث ؟ وما هو الشئ الذى أثار الشاعر وازعجه إلى هذا الحد ؟ لقد تناول الممثلون بالسخرية حايم وايزمان رئيس المنظمة الصهيونية، بل وانتقدوه واتهموه بخيانة الوطن ومخالفة الإنجليز على حساب الشعب اليهودى.

لكن ما الفرق بين هذه الفرقة والفرقة السابقة عليها والمسماء إيريقي الشاى ؟

الحقيقة أن الأسلوب واحد، لكن اتسمت الفرقة بذكاء فى اختيار المواد المقدمة، وفى معالجتها، والتعامل مع الموضوعات التى تههم جماهير البلد الذى يعيشون فيه، فبدا كل شئ محلى الصنعة والتكنة. لقد اهتمت الصحافة والنقاد والمثقفون بهذا المسرح بعد تلك الضجة التى أثارها، كما لو كان قطعة الحجر التى ألقيت فى بركة ماء راكد، لذا تعددت الآراء الصحفية والنقدية حول هوية هذا المسرح وأهدافه، وأسلوبه، فمثلاً يقول محرر جريدة هارتز الصادرة فى ٥ أكتوبر عام ١٩٢٧ عن هذه الفرقة :

" دعونا نلق نظرة عن قرب على هذه الفرقة الانتقادية التى أصبحت من الملامح البارزة والدائمة للمجتمع اليهودى والتى لاقت استحسان ذات كبيرة من الشعب. إنهم يتعاملون مع أشياء كثيرة، ويسببون مزيداً من الأذى والإساءة، لانتقادهم الصريح القاسى. وللأسف فإننا نرى

أن مخرجيهم لا يفهمون ولا يقدرّون قدر المسؤوليات الجسام المُلقاة عليهم، كما أنهم لا يتصرفون بطريقة ملائمة». ويقول أيضاً عن عرض آخر «إن البرنامج الجديد للفرقة أفضل نسبياً من البرنامج السابق، لقد نضجت الفرقة، وتحولت من مجرد الانتقاد والسخرية إلى حيث الأفق المتسع، إذ نظروا حولهم ليتحسّسوا مشاكل المجتمع من حولهم، وخير مثال لأعمالهم الجديدة هو مشهد «المقهى الغربى». إنجّمت الفرقة إلى التراث الشعبى اليهودى لتلتقط منه بعض الأحداث. لقد تحسّن أداء هؤلاء أيضاً»^(٤).

يرجع هذا التحسن فى الأداء واختيار المشاهد الانتقادية إلى عاملين :

الأول : انضمام يتسحاق موشيه دانيل المخرج البلغارى المولد إلى الفرقة.

الثانى : تولى الشاعر الشاب عمانوئيل هاروسى، Emanuel Harussi وهو فى ذات الوقت يختص فى الفرقة، بمسئولية إعداد واختيار النصوص، لذا جاءت عالية القيمة من الناحية الأدبية، مليئة بالتعبيرات اللغوية المناسبة.

وفى أواخر أيام الفرقة كان ناثان الترمان هو المُغذى الرئيسى لها بالأشعار المسرحية والفكاهية.

ولعل من الأمور التى اهتمت بها الفرقة، الجانب الموسيقى، إذ يتطلب هذا اللون من العروض نوعاً مناسباً من الموسيقى والأغاني المصاحبة، وقد تولى ناحوم ناردى Nahum Nardi هذه المسئولية، وهو مؤلف موسيقى غزير الانتاج، وواحد من أمهر الموسيقيين الذين أسهموا فى وضع موسيقى محلية أصيلة، وقد نجح فى أن يجعل معظم أغاني هذه الفرقة على كل لسان، واعتبرت من أغاني الموسم.

ولا أدل على نجاح الفرقة فى جذب انتباه المثقفين، وإثارة حماس المفكرين لها ولموادها الفنية من أن تنشر مجلة الثقافة الأدبية الرفيعة المسماة موزنايم Moznayim مقالاً نقدياً عن الفرقة وأعمالها، وكان هدف الناقد من ذلك، بيان محاسن الفرقة، وتحديد أخطائها من أجل مساعدة الفرقة على تلا فى أوجه القصور، وحتى تكتمل صورتها الجيدة العامة.

«إن هذه الفرقة ليست معهلاً فنياً حقيقياً، فما هى هويتها إذن ؟

إن هذا المسرح ليس لديه هذا الإمكان، وليس مطلوباً منه أن يكون كذلك. ويتساءل الناقد، هل الصحافة فن ؟ إن هذا المسرح يود التعامل مع المشاكل الساخنة ويلقى الضوء عليها ويبحث لها عن حل.

أن الصحافة الفنية بالطبع تبحث لها عن مظهر فني، ولكن مثل هذا الأمر ثانوي، إن الشيء الهام في الموضوع هو الهدف.

وربما يقول أحد الناس إن مستوى التمثيل في هذه الفرقة أقل مستوى عن ذلك التمثيل الذي نراه في الفرق العادية، ومع ذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أن هذا المسرح لم ينشأ ليقدّم تمثيلاً رفيعاً، بل هدفه الأساسي، وشخصيته، وتمثلاله في ما يقدمه من مرح وخفة وما يعشه من اشراق. إنه خليط من الأغنية والنكتة، ليشكل في النهاية شيئاً ما مقبولا جماهيرياً. هذا اللون من المسرح ينتشر في أنحاء العالم، ويحبه المشاهدون من كل النوعيات، ومهما كان مستواهم الثقافي أو الاجتماعي».

وبالفعل كانت هذه الفرقة هي مسرح الجماهير، أما مجموعة المثقفين فهي تطالب بادخال بعض التغيير على أسلوب الفرقة كي يتواءم مع مراكزهم.

رأى ايذا . ب. دافيدوفيتز :

كُتبت عن الفرقة في مجلة فلسطين النقدية بمناسبة العيد العاشر لها تقول :

«إن الحياة في فلسطين حقيقة غير زائفة، وجادة فقط، كما أن الفن أيضاً، رزين ووقور، اتسم بالاعتدال والاتزان والجدية. والفنون المسرحية، لون من ألوان الفن الذي اتصف بهذه الخصوصية. إن شعوب معظم البلدان، قد تعودت الذهاب الى المسرح، كمادة متأصلة بهدف الترويح والتسلية والترفية عن النفس، ولكن وظيفة المسرح هي تصوير الحياة الاجتماعية، والتطور المصاحب للمرحلة الزمنية، والشعب الذي يعيش هذه المرحلة.

أما فلسطين، فإن المسرح في معظم الأحيان، يعتبر مجرد منصة يشاهد عليها الشعب هراءاً يشكل على هيئة فنون درامية، وليس هناك شيء سوى الثقافة والمزاح. إن جدية وخطورة الفن، قد أصبح لهما أثرهما وبصمتهما على الشعب الفلسطيني، لدرجة أنها كانت ولفترة، من الفرق غير البقية لما عرف عنها من ميل للهجاء اللاذع والسخرية المرة، والتجسيد الكاركتوري بقصد الاضحاك» (٥).

إن نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات، كانت العصور للذهبية لهذه الفرقة إذ كانت هناك أمور عاجلة وملحة تقتضى من الفرق العمل على احداث نوع من التوازن بين ما يجرى على الساحة والحالة النفسية للشعب.

فقد ساد فلسطين نوع من التوتر والقلق بسبب ما أشيع من أخبار عن المذبحة النازية لليهود والحالة السياسية في أنحاء العالم والتي كانت تنذر باحتمالات قيام حرب عالمية في أواخر الثلاثينيات.

لهذين السببين، كان من الضروري وجود لون من التسلية يخفف من وطأة الأحداث، ويسرى عن الناس، ويرسم البسمة على الشفاه. لم يكن هناك أفضل من استكشافات فرقة المكتسة، بكل ما تحمله من ضحكات، ومواقف انتقادية، واستعراضات غنائية.

تبدل حال الفرقة مع إعلان قيام الدولة الاسرائيلية في عام ١٩٤٨، وصاحب ذلك العديد من التغييرات الجوهرية سواء في الكثافة السكانية، أو في نوعيتها، كذلك ظهر عنصر جديد، متمثلاً في الجيل الذي ولد في إسرائيل والذي يختلف في كل شيء عن جيل الآباء والأجداد، سواء في المظهر أو الجوهر. كانت تلك لحظة الخطر بالنسبة لهذا المسرح، وإنذار بقرب النهاية، ومع ذلك ظلت الفرقة تقاوم بعنف حتى عام ١٩٥٢، ومن مظاهر هذه المقاومة :

(١) بيع متعلقات الفرقة في مزاد علني لتغطية النفقات الضرورية، ولم يكن العائد يكفي حتى أجر الخبير الذي تولى إدارة المزاد.

(٢) ترتب على ما سبق، أن أصبح مسرح الفرقة المسمى قاعة بيت الشعب Beith - Ha, am الواقع في شارع بن يهودا في تل أبيب والذي كان المكان المفضل لتقديم العروض، مجرد مسرح صيفي، يحوى ٢٠٠٠ الفين من المقاعد الخشبية، يزوره جمهور تل أبيب ليستعيدوا فيه الذكريات، أيام كانوا أطفالاً يشاهدون العرض من خلال فتحات ضيقة في السور هرباً من دفع ثمن التذكرة. هذا المكان أصبح اليوم واحدة من عمارات المكاتب الشاهقة.

(٣) فرقة مسرح Sambatyon :

هي فرقة من الفرق التي حاولت إحياء اللون الانتقادي الاستعراضى الأوربي. وترجع التسمية الى النهر الأسطوري الذي يثور ثورة عارمة طوال أيام الأسبوع ويستريح ويهدأ يوم السبت.

أسس هذا المسرح ممثلان، يدعيان زئيف بيرلينسكي Zeef Berlinsky ومورد خاي بن زئيف Mordecai Ben - Zeev وكنا من بين أعضاء فرقة الغرفة يوماً. تمتع بعض مؤسس فرقة Sambatyon بالهوبة، كذلك كان مؤلفهم الموسيقى فرانك بيلليج Frank Pelleg ومصمم

المنظر آريه نافون Arieh Navon أما أشهر كتاب هذه الفرقة فهم افرام كيشون Ephriam Kishon ويغال موسينسون Jigal Mossinson .

ويلاحظ أن العرض الأول للفرقة قد أوضح أمراً ما، إن هذا المسرح كمرح انتقادي ساخر يفتقر الى الفاعلية التي تجعل من السخرية مؤثرة ولاذعة. إن السخرية من الحكومة كانت ضعيفة، أما السخرية السياسية سرعان ما استسلمت للفكاهة البذئية، ولا أدل على ذلك من مهاجمة النقاد لأحد برامج الفرقة بقسوة، وكان من نتيجة ذلك، أن ألغت الفرقة هذا البرنامج بعد ليلة عرضه الأولى.

حاولت الفرقة تقديم برنامج جديد، واسمته حفل كوكتيل Cocktail Party تضمن هذا البرنامج مجموعة من المشاهد المسرحية الهزلية لبعض الكتاب المعروفين، أمثال بريخت، تشيكوف، زوشكينكو، وقد فشلت كل هذه المشاهد، وكانت بداية النهاية لفرقة كوميدية لاقت بعض النجاح في العشرينيات، ثم تراجعت وتقهقرت.

٤) فرقة بصل اخضر Bazal Yarok :

واحدة من الفرق التي اعتمدت على تقديم المشاهد الضاحكة الساخرة، التي تؤديها مجموعة من الشباب، كان معظمهم اعضاء في فرق الترفيه العسكرية. هذه الفرقة كانت محاولة لحياء الـ Old Chizbatron^(١) القديمة، وقد تولى الاخراج بها شامويل بونيم Shmuel Bunim، بينما كتب الأغاني المؤلف حاييم حيفير Hayim Hefer، كما اشترك المؤلفان افرام كيشون وداهن بن اموتز Dahn Ben - Amotz، في الكتابة لهذه الفرقة. ومن ممثلي هذه الفرقة، حاييم توبول Hayim Topol، ويورى زوهار Ury Zohar، ونيحامه هاندل Nehama Handel وهي مغنية شعبية مشهورة.

كانت أولى عروض هذه الفرقة في يناير ١٩٥٨ حيث استقبلها النقاد بحفاوة بالغة، إذ كانت في رأيهم فرقة شابة، تقدم شيئاً جديداً، اتسم بالتلقائية والعفوية المستجة.

كانت النصوص المقدمة مأخوذة من بقايا عروض الـ Chizbatron القديمة، بكل ما فيها من عدم الاحترام والمسخرة، مع اختيار البقر القومي المقدس كهدف للسخرية.

فقدت الفرقة توازنها لبعض الوقت، وضلت طريقها وبدأت برامجها تفقد رونقها ونجاحاتها، مما دفع الجماهير إلى الانصراف عنها، ونتج عن ذلك استقالة بعض الممثلين، مما جعل الفرقة تنتقل من سعى الى أسوأ، بل ووصل الأمر الى إغلاق هذه الفرقة في يوليو ١٩٦٠، وبذلك لم

ستطلع الفرقة الصمود سوى عامين. رأى النقاد في هذه الفرقة :

(١) كتب الناقد بوغاز الثرون Boaz Evron، في جريدة هارتز في نوفمبر ١٩٥٩ قائلا :

« كان لهذه الفرقة الفضل في تقديم الجو الإسرائيلي في مجال الترفيه، وبذلك تعلن الفرقة في عروضها موت التقاليد الفكاهية البيدية، هذا الجو الاسرائيلي مازال غير واضح، بل ونؤكد أنه لا زال مثل كل حياتنا الثقافية، غامضاً، ويعتمد بشدة على المسرحية الفكاهية الأوربية، ولكن فرقة بصل اخضر على الأقل، تعطى مؤشرات حقيقية جدية بالتصديق، عن أسلوب محلي. إننا لم نشعر بأن هذا العرض قد ترجم عن البيدية.

لقد حققت الفرقة نجاحاتها مبكرة، إذ أن الممثلين الشبان على المسرح لم يصبحوا ممثلين هزليين، فكهين بعد، إن أدائهم يشوبه التكلف. إن المرء يدرك بسهولة أن أحدهم يبدو ممتازاً جداً في حفل مدرسية أثناء الدراسة، وأن آخر يتمتع بموهبة خارقة في القاء النكات، إنهم ممتازين جداً، ومرتبكين جداً، إنهم عناصر جديدة، وخامات لم تتشكل بعد. إن الخطوة التي صاحبت هذا النجاح، وقبل أن تبلور شخصية الفرقة، وتضع معالم مثليها، تمثلت في عدم التكييف بعد. إنني في عروض هذه الفرقة لم أشعر بنقد اجتماعي حقيقي، ولا بانتقادات سياسية حقة، تجمل من هذا المسرح بؤرة صراع بينه وبين الدوائر الحاكمة في هذا البلد.

(٢) كتب د. حاييم جامزو Hayim Gamzu في جريدة هارتز، مقالة بعنوان «البناء قد أكلوا الحصرم والاباء يضرسون» إنه يرى في فرقة بصل اخضر، نوع من الفجاجة يشكل تياراً عاماً في تناول اسرائيل للفن، إنهم يمجدون كل ما هو شاب وكل ما هو وطني ومحلي.

إن النظرة العامة لمسرحنا، نجعلنا نخجل من فقرنا الثقافي وضحالة أفكارنا، ففى فرقة بصل اخضر نرى شباناً راضياً ومقتنماً بهوايته، وأن على الشباب أن يختار طريقاً من اثنين :

الأول : أن ينضج، ويزداد خبرة وجدية.

الثاني : أو أن يصبحوا فقراء بلا قوة ولا كيان.

من خلال عرض الـ Chizbatron على مسارحنا نرى السمات وخشونة الاولاد والبنات، وجاذبيتهم، إننا نرى في هذه الخشونة، التي نعتبرها بالنسبة لنا تعبيراً عن الإسرائيلية الأصلية حقاً، أن التبشير بالأسلوب الجديد، عبارة عن ايماءة حقيقية تضع نهاية لتلك الأفكار والصيغ اليهودية السلافية المبذلة، وما تثيره من رثاء، وشحن للعواطف إننا نتطلع الى شيء ما، شيء وطني

حقيقى مجسد من خلال صلابة خارجية تحكم وتتحكم فى التعبير عن الحياة الداخلية. إن السمعة الاسرائيلية قد اكتسبت خلال الخمسة عشر عاما الماضية أرضا جديدة، فأصبحنا نراها من خلال العروض العديدة للمسارح. بالنسبة لبساطتنا، فنحن نعتقد فى ما حققته أعانى وأناشيد الجنود حول النيران المشتعلة، ولكن هناك وقت ومكان لكل شيء، ولكل من. إن الصلة بين المشاهدين من الشباب والممثلين الشبان والكتاب الناشئين تضعف وتتلاشى تدريجيا، إن ما كان جماعيا بين الشباب، أصبح حرفة مهنية تماما، وأخذ يعتمد على الحلول الوسط، الى أن وصل الى نوع من التجارية المتطرفة، التى لا صلة لها ولا علاقة بأهداف معلنة، أو إنجاز نرجوه، كل ما يهمها الانتشار لتكسب أجيالا تتذوق تهريجهم وما يلقونه من كلام مقفى وسجع. ليس هناك أسهل من أن تكتب مسرحية، وأن تجد مسرحا. ليس هناك أسهل من أن تتحول من مجرد وحدة تسليية هاوية، أعضائها من المجندين فى الجيش الى مسرح للفكاهة والانتقاد، مسرح لديه القدرة على العرض الاحترافى. ليس أسهل من احتراف الإضحاك بلا براعة ولا موهبة الانتقاد والسخرية، ولا تحمل المخاطرة، وبلا أخذ موقف محدد واضح ودون الإشارة صراحة الى مواطن القصور والضعف والخلل فى المجتمع، ودون إدانة لهذه الأمور والقائمين عليها.

ويقارن الناقد بين فرقة بصل اخضر وغيرها من الفرق التى خاضت نفس التجربة ليصل الى حقيقة هذه الفرقة، فىرى أن لفرقتى ابريق الشاى والمكنسة أسبابا ومبررات للوجود، إن موديعا يعرفون كيف ينتزعون الضحكة من بين البكاء والدموع، وهم فى عملهم يتصيدون الخطأ ويجسدونه دون تفرقة بين عدو وصديق، ودون مجاملة. إنهم يؤمنون بأن لديهم رسالة ومهمة محددة، وأن عليهم أن يدلوا بدلوهم، ويقولوا كلمتهم، ربما قد لا يصلون إلى قمة النجاح، ولكن الشيء الواضح أنهم لم ينحطوا بمستوى الفرقة ولا الاداء. كانت عروضهم فقيرة المظهر احيانا، ومع ذلك لم يحاولوا اخفاء ذلك التجرد تحت شعار الضحك بأى ثمن. إن مثل هذه المسارح اليوم قد نسيت مهمتها الأصلية، إنهم يودون العيش والبقاء فى سلام مع كل الناس، إنهم يحثون عن الرواج المادى.

على أية حال، إن توقف نشاط هذه الفرقة وزوالها فى النهاية ترك إسرائيل بلا مسرح انتقادى، وإن كانت هناك محاولات بعد ثلاث سنوات من التوقف من نفس المجموعة ولنفس الغرض.

(٥) فرق طليعية Avant Garde :

ساد بلاد أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، خاصة فرنسا، موجة عارمة ضد التقليدية، والاشكال المسرحية الجامدة، وبدأت بعض الجماعات فى البحث عن شكل جديد يكسر الطوق، ويهرب من قيد الميزاتيات الضخمة التى محتاجه أى فرقة ناشئة، فأتجه التفكير نحو المسارح الصغيرة والفقيرة نسبيا، واختارت هذه الجماعات ألوانا مسرحية تجريدية فى الشكل والمضمون. لم يصل هذا التيار الجديد الى اسرائيل الا عام ١٩٤٩. كانت أولى المحاولات قيام فرقة :

الأرينا أو الحلبة Zira (٧) :

قام ميكائيل الماز Michael A Imas بتأسيس هذه الفرقة فى اكتوبر عام ١٩٤٩. كان الماز من مواليد يافا، وعمل مخرجاً مسرحياً وممثلاً، وصحفياً، وكتاباً مسرحياً. تلقى الماز تعليمه المسرحى فى جامعة فورد هام Fordham وكلية المدينة City College فى نيويورك. لقد كان المهرج الأدبى لمجلة أسبوعية تناصر فكرة ومذهب الكنعانية Canaanite، وهى فكرة تدعو الى أن التطور فى اسرائيل كأمة وشعب ودولة ينبغى أن يكون نحو الأصالة والمحلية أى يكون منفصلاً ومختلفاً تماماً عن ذلك الجيتو اليهودى الذى عرفه الناس. إن هذا الميل لم يكن مقبولا من بعض رجال المسرح، لذا فما من فرقة قدمت أياً من مسرحياته التى كتبها.

أسباب قيام الفرقة :

(١) تكلس المسرحيات التى ألّفها الماز لديه دون عرض.

(٢) تعصبه لتلك الأعمال التجريبية والطليلية التى انتشرت فى أوروبا. سواء أكانت لسارتر أو لصموئيل بيكت.

بدأت الفرقة عملها بلا أى تجهيزات، لتقدم عرضاً مسرحياً مكوناً من ثلاث مسرحيات ذات الفصل الواحد من تأليف الماز نفسه، واتخذت الفرقة من اسمها أسلوباً، فكان المسرح عبارة عن حلبة يتحلق حولها المشاهدون. كان الجمهور قليلاً، إذ لا تعدى طاقة هذا المسرح المائة وخمسين مقعداً، ومر هذا العرض مرور الكرام، كما مر العرض الثانى أيضاً بنفس الصورة، وكان مسرحية لموليير باسم مدرسة الزوجات. أما العرض الثالث، فقد كان مسرحية انتقادية ساخرة لالماز نفسه تحت اسم الطفولة الثانية، وقد أثارت المسرحية نائرة الرقابة، مما جعلها تندخل بحسم.

كان من بين أهداف هذه الفرقة، وانتقادات الماز، مهاجمة التراث المسرحي. إن إدارة مسرح الحلبة أثارت العديد من المشاكل مع السلطات (بما في ذلك مفتش المباني) خلال السبع سنوات التي تمثل فترة ازدهارها. إنه من الصعب التيقن من أن مثل هذه المشاكل بسبب كونها فرقة غير تقليدية ؟ أو لأنها فرقة مشاغبة تبحث عن المشاكل ؟

فى أغسطس عام ١٩٥٧ قامت السلطات باغلاق المسرح، ومنع العرض لأسباب أمنية فأعلن الماز انتهاء فرقة الأرينا، ولكن عندما لجأ الى القضاء، حصل على حكم بالتأجيل والارجاء، ثم سويت المشكلة فيما بعد.

كانت الفرقة فى سنواتها الثلاث الأولى، محط إعجاب نفر قليل من المشاهدين، خاصة الشباب من أهل الفكر، والنخبة أو الطليعة الاجتماعية والسياسية، لذا كان المسرح يعيش أزمة مالية، ويقدم بالكاد عروضه، إذ لا رأسمال أو دخل مادي، يسمح باعطاء الممثلين أجوراً، كل ما كانت تكسبه الفرقة يصرف فى مستلزمات الإنتاج وإيجار المسرح. كان بعض الممثلين من الملتفين حول الماز من فئة المحترفين، وكان معظمهم قد اكتسب خبرة فنية أثناء اشتراكه فى عروض وحدة الترفيه فى جيش اسرائيل. أما الماز ذاته فقد كان مخرجاً ناجحاً.

فى اكتوبر ١٩٥٣ طفرت الفرقة طفرة مفاجئة بسبب مسرحية قدمها مؤلف مجهول لمشاهدى اسرائيل، كان هذا المؤلف هو جان بول سارتر، وكانت المسرحية باسم «ممنوع الخروج» حققت المسرحية نجاحاً هائلاً، واستقبلها النقاد بحفاوة، وساعدت آراء النقاد ووجهة نظرهم فى رواج المسرحية، فكانت من العلامات البارزة فى تراث الفرقة.

شجع هذا النجاح الماز ليقدم المسرحيات العبسية، فاختار «فى انتظار جودو» لبيكيت، قدمها فى ديسمبر ١٩٥٥، أى بعد ثلاث سنوات من عرضها لأول مرة فى باريس، وبعد شهر قليل من عرضها فى لندن، وقبل أن تراها جماهير امريكا بحوالى شهر. وبالطبع تصدى الماز لاجراج المسرحية، وأثبت قدرته وتفهمه لهذا الاتجاه الوليد فى أوروبا والغير معروف فى اسرائيل. وقد ساعدت أيضاً موهبة مجموعة الممثلين على نجاح العروض، إذا قام ناثان بيريج Nathan Prereg بدور استراجون، ويهودا فوخس Yehude feuch بدور فلاديمير، وقد أسهم أداءه لهذا الدور فى جعله بطلاً جماهيرياً مرموقاً، حتى أنه ترك الفرقة لينضم الى فرقة مسرح الغرفة. تسببت المسرحية فى نوع من الحيرة للنقاد، فانقسموا الى قسمين، قسم لا يعرف ماذا يقول، بينما الأغلبية قد تأثرت بشدة. قال أحد هؤلاء :

«نحن أيضا فى الانتظار، إن ييكيت ايرلندى استوطن باريس، وعمل يوما سكرتيرا لجيمس جويس James Joyce، فى ما بعد سمح له استاذة ومعلمه بالكتابة بأسلوب ثورى معقد صعب الفهم. أيضا سمح ييكيت لنفسه أن يكتب بأسلوب مربك ومشوش وعوىص، لا هدف له ولا معنى».

«إن المتسولين قد انتظروا وانتظروا طوال المسرحية، ولكن جودو لم يأتى وفى غضون ذلك، استغلا الفرصة كى يثرثوا بطريقة خبيثة ومزعجة، إنها مسرحية عويصة، وصعبة الفهم، وتحتاج الى تفكير عميق» (٨).

أما ناقدة الجورز اليم بوست إد ا.ب. دافيد وفيتز Ida B. Davidovitz، فقد اعترفت بأنها لم تفهم سوى القليل، ولكنها توافق على أن الشخصيتين فى مسرحية جودو، قد قالتا وقامتا بأداء أفعال لها معناها ومغزاها بالنسبة لهما، وقد مست قلبها.

ويرى دكتور / جامزو Gamzu ناقد صحيفة هآرتز، وهو معروف بأنه من النقاد المحافظين، أن جموع المستيرين، والمتفتحين من الشباب، أولئك الذين يكرهون الروتين والرقابة، سوف يشجعون ويدعمون هذه التجربة التى اتسمت بكونها لممثلين مفعمين بالحياة والحيوية، يتحدثون لغة فعالة نابضة بالحياة أيضا، لغة واقعية احيانا، وشاعرية احيانا أخرى. إن ميخائيل الماز يستحق التشجيع والمساعدة هذه المرة.

ومن أبرز الملاحظات التى صاحبت عرض مسرحية فى انتظار جودو، أن الماز قد حول صالة العرض من مسرح حلبة الى مسرح تقليدى، والسبب فى ذلك أن العرض بأسلوب مسرح الحلبة يستقطع مساحة كبيرة من الصالة الصغيرة، ويجور على المساحة المخصصة للجماهير. هذا التعديل فى الشكل والمساحة هو أول تنازل يقدمه مسرح الحلبة من أجل الاعتبارات التجارية والمالية، وزاد هذا الميل يوما بعد يوم حتى ادى فى النهاية الى زوال الفرق.

إن التعديل لم يكن مفيدا جدا للفرقة فى عرض ييكيت، إذ صاحبه نجاح جماهيرى نسي، كما أثبت أن الجماهير الاسرائيلية لم تكن مستعدة وقتها لمثل هذه النوعية من العروض المسرحية التجريبية.

تلّت هذه التجربة عدة مسرحيات تقليدية، فكانت مسرحية الباريسية La Parisienne لهنرى بيكوى Henri Becque هى العرض الثانى للفرقة، وقد استقبلها الجمهور بفتور لسببين:

الأول : الممثلين المختارين لاداء الادوار.

الثانى : بطله العرض لم تكن على مستوى فنى جيد.

بالاضافة الى ما سبق فإن رأى النقاد انصب على عدم التزام الفرقة بخطها الأساسى، وأنها فقدت مصداقيتها أمام جماهيرها التى اعتبرتها فرقة تجريبية طليعية.

تعددت العروض الفكاهية الفرنسية الخفيفة فى تراث هذه الفرقة، وتفاوتت درجة نجاح كل منها، ومن بين هذه المسرحيات كانت مسرحية يوليس رينارد Jules Renrd المسماة Poil de Carotte وتدور فى بساطة حول صبي لا يتجاوز عمرة الخامسة عشر وقد لعب النقاد دورا بارزا فى نجاح العرض. فأصبحت صالة المسرح كاملة العدد ليلة بعد ليلة.

ولأول مرة فى تاريخ الفرقة. لعب دور الصبي ممثلة شابه تدعى شولا ميت فيلين Shulamit Fillin أما يهودا فوخس Yehuda Fuchis فقد لعب دور الأب.

لقد شجع هذا العرض الفرقة على تقديم عرض تجريبى آخر ولكن فى هذه المرة لمؤلف اسرائيلى هو عاموس كينان ^(١) Amos Keenan وكانت المسرحية باسم «هذا هو الانسان» وقد سبق أن قدمت فى باريس فى مسرح الفصول الأربعة لأول مرة.

وكأول عمل لمدرسة العبث يكتبه اسرائيلى. كان هدف كينان من كتابة المسرحية، العودة الى المسرح الحقيقى، المسرح الذى لا تصنعه المادة الادبية وحدها، بل تسهم التراكيب الكلامية، والايقاع، والحركة، واللون فى التشكيل النهائى للصورة المرئية المطروحة.

إن هذا الطرح تطلب منه عدم تقديم مشاهد مختارة ومتتقة من الحياة، بل الحياة ذاتها فى عموميتها. ولقد كتب فى الكتيب الذى يوزع مع المسرحية قائلا :

«إن الإنسان لا يستطيع أن يجزء الحياة الى عدة وجود، فمن الصعب بل المستحيل أن نلتقط العناصر وتطورها وتميد صياغتها بشكل عبثى، أو ايجاد حل لها. إن من حماقات الإنسان وغيباه أن يعبر عن الحياة. كان العرض عبارة عن خمس مسرحيات قصيرة قسمه المخرج الى قسمين يربط بينهما خيط رفيع. يتضح من المعالجة المسرحية، أن المؤلف قد تأثر بأعمال وأسلوب ابونيسكو.

اتسم الجزء الأول من العرض، وهو عبارة عن ثلاث مسرحيات بالحزن، إذ كان البطل فيها ضحية القدر، وكان الممثلون الثلاثة يجلسون ذلك فى الحركة والايماة الصامتة، بينما يسمع

المشاهد حوارا مسجلا تنقله له السماعات، كما كانت الجمل والمؤثرات الموسيقية هي أهم عناصر العرض. قام باخراج هذه المشاهد الثلاث ^(١٠) ناعومي بولاني ^(١١) Naomi Polani.

أما الجزء الثاني من العرض، فكان مسرحيتين قصيرتين باسم الأسد، يقوم بالاداء فيهما ثلاث شخصيات، رجل في الخمسين، وامرأة وسائق لا يلتقي الثلاثة معا على المسرح ابدا، كما أن كل شخصية تلعب العديد من الأدوار، فالرجل مرة قائد أو مجرم قاتل، أو رسول مزيف، وهلم جرا، كما أن المؤلف قد حرص على الغاء الزمن.

كان مصير هذه المسرحية غريبا، إذ عُرضت بدعوات ولم يحضرها النقاد، ثم عرضت ليوم واحد عرضا عاما، ووضعت بعدها على الرف. كانت مسرحية Poil de Carotte بالنسبة للمسرح الارثنا هي حجر الزاوية إذ أن إيراداتها قد فرضت على أصحابها تعيين مدير يختص بالإشراف على الوسائل التي تساعد على استمرار بقاء الفرقة ومجابهة التكلفة العالية للإنتاج. كان رأى هذا المسئول بأن مسرحية هذا الانسان ستسقط سقوطا هائلا ولن تجذب الجماهير، بل وأضاف أنها قد تجعل أولئك الذين يجيئون الفرقة ينصرفون عنها بعد مشاهدتها.

العرض الثالث :

كان مسرحية فكاهية أمريكية باسم سبع سنوات حلك، وقد نجحت جماهيريا، إلا أن النقاد قد هاجموها، وأعلنوا أنها لا تتناسب مع المسرح التجريبي الطليعي الوحيد في اسرائيل.

العرض الرابع :

كان هذا العرض مكونا من مسرحيتي أونيسكو، الدرس والمغنية الصلحاء، وهي محاولة لعودة هذه الفرقة الى خطها التجريبي :

بدأ هذا العرض في مايو ١٩٥٧ ^(١٢) كان أونيسكو في هذا التاريخ قد عُرف كمؤلف في كل أوروبا، أما بالنسبة لجماهير اسرائيل فلم يكن معروفا بالقدر الكافي.

استقبل النقاد العرض بمهاجمة الفرقة، حتى أنهم وصفوا العرض بأنه سلطة مسرحية من السيرالية، كتبها مؤلفها لخرجين أغبياء، وممثلين وجمهور مخدوع، ومن الملاحظ أن مدرسة العبث، وعلى الأخص أعمال يوجين أونيسكو قد أصبحت مألوفة ومعتمدة في اسرائيل. إن المسرحيتين القصيرتين لاونيسكو قد وضعتا نهاية مسرح الحلبه كمرسح طليعي، تلى ذلك عدة مسرحيات، الأولى للمؤلف ج. م. سينجي J. M. Synge تحت اسم ينيوع القديسين، أما

الثانية فهي مسرحية الترجمة السمراء The Browning Version للمؤلف تيرنس راتيغان Terence Rattigan والمسرحية الثالثة ليوجين لايبنتش Eugene Labiche باسم رحلة مستر بيركون The Journey of M. Perrichon وقد حققت هذه المسرحيات نجاحات متفاوتة، بعدها تحول المسرح تحولاً حاداً نحو المسرحيات الفكاهية التجارية مثل مروحة موشيه Moishe Ventilator وقد حققت هذه المسرحية نجاحاً جماهيرياً مذهلاً.

ويلاحظ أن معظم الممثلين الذين انضموا إلى مسرح الحلبة بهدف تقديم أعمال مسرحية جيدة قد قرروا ترك الفرقة، وحل محلهم نوع آخر من الممثلين، ممن كانوا يعملون في مسرح المنوعات دو، رى، مى بعد أن توقف.

حاول الماز لفترة تقديم بعض العروض التجريبية بين العروض ذات السمة التجارية ولكنه فشل، فقرر هجر المسرح، والاقامة مؤقتاً خارج إسرائيل، وبالتحديد في إنجلترا، وأخذ يتردد على إسرائيل، كلما استدعته إحدى الفرق ليُخرج لها أحد الأعمال المسرحية.

أهم ما يلاحظ على هذا المسرح :

- ١) استمرت هذه الفرقة تعمل لمدة تسع سنوات، إذ بدأت في أكتوبر ١٩٤٩ وحتى ١٩٥٧.
- ٢) قدمت الفرقة خلال الفترة السابقة أكثر من ثلاثين مسرحية يمكن تصنيفها إلى :
 - أ) مسرحيات جيدة وذات قيمة فنية، ولم تر إسرائيل مثلاً من قبل .
 - ب) مسرحيات ليس لها أية قيمة فنية، بل أقل من العادية.
- ٣) اتجهت هذه الفرقة نحو التراث الفرنسي، على عكس الفرق الأخرى التي استعانت بأعمال المسرح الأمريكي والانجليزي.
- ٤) قدمت الفرقة للمشاهد الإسرائيلي مؤلفين أجانب جُدداً لم يسبق له أن شاهد لهم أعمالاً من قبل، مثل لايبنتش، واندريا روسين Roussin وبوليس رينارد Jules Renard.
- ٥) كانت الفرقة نموذجاً جيداً للمسرح الصغير، فأصبحت مثلاً يحتذى.
- ٦) بالرغم مما سبق، لم يحقق ممثلوا هذه الفرقة شهرة واسعة، عدا إثنين، أما الباقون فقد ظلوا مغمورين، بل واختفوا من الساحة.

أسباب توقف فرقة الحلبة :

- ١) سياسة اختيار الذخيرة المسرحية لهذه الفرقة اتسمت بعشوائية، وبلا تخطيط ودراسة.
- ٢) لم يستطع المهتمون على الفرقة لإرضاء ذوق جماهير الفرقة، وغالبيتهم من الشباب الذين

شدهم الماز فى البداية باعمال تجريبية غير تقليدية صادفت هوى لديهم.

(٢) كان مستوى العروض متدنياً ومتفاوتاً.

(٤) كانت مجموعة الممثلين تفتقر الى المهبة الفطرية.

(٥) تحويل الفرقة الى نادى، وما ذلك الا محاولة من المسئولين لاستمرار الفرقة، ولكن هذه الفكرة أتت بنتائج عكسية.

ب) الملتقى أو الركن Zavit :

أحد المسارح الطليعية التى بدأت فى ابريل عام ١٩٥٩ واستهل عروضه بمسرحية سارتر السماء، لا خروج No Exit والتى سبق وأن قدمتها فرقة مسرح الحلبة قبل خمس سنوات.

أختلف هذا المسرح عن كل المسارح الشبيهة التى قامت فى اسرائيل، فى كونه لم يبدأ بارادة فرد واحد، ولا بالتفاف مجموعة حول مؤسس. أنه نتاج الرغبة الجماعية وثمره الجهود المتعددة للممثلين الشبان، الذين وجدوا أنفسهم فى عام ١٩٥٨ بلا عمل. كان من بين هؤلاء: (١) بنينا جيرى Pnina Gevi الذى عاد لتوه من أمريكا بعد أن أتم دراسته هناك، ليجد نفسه متعطلاً.

(٢) زاهاريفا هاريفاي Zahariva Harifai التى تركت لتوها أيضا فرقة مسرح الغرفة.

(٣) صاموئيل ائزمون Shmuel Atzmon وكان مفصولا من فرقة مسرح الهابيماء، وكان متخصصا فى تمثيل أدوار الشباب.

فى البداية، لم يكن فى نية هؤلاء إنشاء فرقة مسرحية لأنه أمر فوق طاقتهم وإمكاناتهم، كل ما كانوا يحلمون به، مسرحية يقدمونها معا وفى أى مكان أو لدى أى فرقة حتى لا ينسأهم الجمهور. التقوا مع المخرج المجرى المولد جوزيف كريستوف Joseph Christoff وشرعوا فى إجراء تدريبات لمدة ست أسابيع قبل افتتاح العرض فى بدروم احد البنايات الذى لا يسع لأكثر من خمسة وأربعين مشاهدا، وكانت الجماهير عبارة عن طلاب قسم الدراما بجامعة تل ابيب.

لم يكن فى العرض مناظر، ولا مهمات مسرحية، فقط كانت هناك بعض الكراسى التى تجلس عليها بعض الشخصيات المحكوم عليها، ولم تكن هناك ستارة أيضا.

قبل أن يبدأ العرض صعد المخرج على خشبة المسرح ليشرح للمشاهدين ما سوف يجرى أمامهم بعد لحظات.

تنجح العرض فى ليلته الأولى مما شجع المجموعة على تكرار العرض وأعادته ودعوة بعض الضيوف لمشاهدته، وتكرر ذلك الى أن انتظمت الأمور وأصبحت الفرقة تقدمه مرة كل أسبوع.

اكتشفت الصحافة عروض هذه الفرقة، فكتبت عنها، وقدمتها للجماهير فأقبل الناس على عروض الفرقة، لم يكن الدخول بتذاكر مبيعة، بل وقف ممثل شاب فى مدخل المسرح وهو يحمل باقات من القرنفل الأحمر والى جواره صندوق، يقدم الشاب لكل مشاهد ورده، فيقوم كل منهم بوضع بعض النقود فى الصندوق، كان من بين الضيوف ممثلو الكيويترات، الذين أتوا لمعرفة ما إذا كان هذا العرض يصلح لتقديمه للعاملين فى المزارع الجماعية أم لا. كان هؤلاء من المحافظين، فتحكمت هذه السمة فى ذوقهم، واعتبروا المسرحية عرضاً فلسفياً لا يتفق مع ما تعودوا عليه من واقعية، فرفضوا العرض، ثم راجعوا أنفسهم وقرروا صلاحيته واقتنعوا بأنه قد يلاقى قبولا لدى مشاهدى المزارع الجماعية.

كان لهذا القرار أثره على مستقبل فرقة الملتقى، فأصبحت هى المسرح الوحيد الذى يقدم خدماته الفنية لمجتمع الكيويترز.

وعلى ذلك يمكن القول بأن مستوطني المزارع الجماعية أصبحوا الرواد الأساسيين لهذه الفرقة، ولمدة ثلاث سنوات، بعدها لاقت الفرقة نجاحا فى تل اييب وبعض المدن الأخرى، إلا أن جماهير المزارع الجماعية ظلت وفية على عهدا، بل كانت الممول الأساسى لهذه الفرقة.

قدمت مسرحية لا خروج مائة ليلة عرض، بعدها قرر الممثلون تكوين فرقة مسرحية دائمة، ومن العجب أن تنجح هذه الفرقة فى شهور معدودة، وبعد تقديم عرض واحد فقط، فى أن تجعل الجماهير تلتف حولها، وهو ما فشلت فى تحقيقه فرقة مسرح الحلبة فى تسع سنوات. انتقلت الفرقة الى مسرح آخر يسع مائة مشاهد.

العرض الثانى : ١٩٥٩ :

جزيرة الماعز للمؤلف يوجو بيتى Ugo Berri وقد فشلت المسرحية.

العرض الثالث : ١٩٦٠ :

مثل هذا الحب للمؤلف Czech Jan Kohout وكانت بالنسبة لهم المنجم الذى آثر

عليهم الذهب. وهى عبارة عن قصة مليودرامية لطالبة تنحدر فى النهاية بطريقة رومانسية. كانت المسرحية مناسبة جدا لمشاهدين يتوقون لشيء تقليدى، وفى ذات الوقت لم يكونوا مستعدين بعد لتقبل التجارب الجريئة التى جاءت بعد الحرب. إن مسرحية مثل هذا الحب فى جوهرها، محاكمة للقتل العمد، والذبح بطريقة وحشية، مع عرض قصة لأحداث الماضية التى تتكشف مشهدا بعد آخر لتؤكد أن أناس عديدين يشاركونا بجهودهم فى المأساة.

أخرج المسرحية المخرج جيورا مانور Giora Manor، وهو واحد من أعضاء المزرعة الجماعية وسبق له أن أخرج مسرحيات للهواة فى المزرعة. ظلت المسرحية تعرض حوالى العام، وتحقق دخلا، الأمر الذى سمح للفرقة بأن تدفع لممثليها رواتب ثابتة.

تقدم المخرج يوسف ميللو Yosef Millo لإدارة الفرقة طالبا منهم أن تكون فرقتهم نواة، لفرقة المسرح البلدى فى حيفا. انقسم أعضاء الفرقة، إذ استجاب خمسة منهم لعرض ميللو، وقبلوا الانضمام الى المسرح البلدى فى حيفا بينما رفض الباقون الاقتراح، وحاولوا الاستمرار فى مساندة فرقة الملتقى. وسرعان ما أصاب الاحباط الأعضاء الذين تركوا الفرقة، بسبب ما يجرى فى المسرح البلدى، وعادوا مرة أخرى للملتقى.

إن هذه الفرقة قد أثبتت نجاحها فى وقت قصير جدا، وعرفت بعدة سمات :

- (١) رغم أنها فرقة صغيرة، إلا أنها قدمت مسرحيات معاصرة متميزة.
- (٢) ترجمت معظم ترالها الى اللغة العبرية.
- (٣) قدمت للحركة المسرحية مجموعة جديدة وممتازة من الممثلين.
- (٤) اكتشفت مجموعة من مصممي المناظر الجدد.
- (٥) أسهمت فى إثراء حركة الترجمة، وقدمت أيضا مترجمين جددًا .
- (٦) تحركت الفرقة وتقلت فى المدن، ولأقت إعجاب المثقفين وطلاب الجامعات فى القدس، والشباب بوجه عام.
- (٧) كانت تقدم أعمالها مرة أو مرتين كل أسبوع فى تل ابيب، بينما تعرض باقى الأسبوع فى المزارع الجماعية، أو المدن الصغيرة أو القرى.

تراث فرقة الملتقى

١٩٥٨	جان بول سارتر	لا خروج
١٩٥٩	يوجو بيتي	جزيرة الماعز
١٩٦٠	بول كوهوت	مثل هذا الحب
١٩٦١	باولو ليفي	Pinedos Affoir
١٩٦٢	موشى شامير	منزل فى حالة جيدة
١٩٦٢	يهودا أميخاى	لا هبوط للرجال
١٩٦٢	موراى شاجال	كانسى الالة الكاتبة ؟
١٩٦٣	تشارلز دير	ثرثرة رجل بسيط
١٩٦٣	تينسى وليامز	الحيوانات الزجاجية
١٩٦٤	هنرى دينكير	البلد البعيد
١٩٦٤	جان دى هارتوج	السريـر ذو القوائم العالية
١٩٦٥	اعداد عن بريخت	بريخت على بريخت
	لجورج تابورى	
١٩٦٥	عن قصة لتشيكوف	رجل ، مخلوق غريب
	اعداد جابريل اروت	
١٩٦٥	تاديوس روسيفتش	مجموعة الكروت
١٩٦٦	افراييم كيشون	إسمه يسبقه
١٩٦٦	جان بول سارتر	سجناء الطونا
١٩٦٦	اوجست ستراندبرج	أصحاب الدين (الدائنون)
١٩٦٧	أرثر ميللر	وفاة بائع متجول
١٩٦٧	نفتالى نيهمان	ماركو
١٩٦٧	سلافومير مروزيك	التحمرى قطعة قطعة
		(استرنتيز)
١٩٦٧	ارياه شين	Playing Karin

الصغير Zula :

واحد من الفرق التي ظهرت وتأسست عام ١٩٥٨ ، وقد رأسها الممثل البيدى زيجمونت توركوڤ Zygmunt Turkov وجمع حوله مجموعة من الممثلين الممتازين من أسرة واحدة، عملوا فى المسرح البيدى فى بولندا وروسيا والبرازيل واسرائيل قبل الحرب ولمدة خمسة أربعين عاماً. وصل توركوڤ الى اسرائيل بعد سنوات من التجول فى انحاء العالم واخرها البرازيل. درس اللغة العبرية، وجهاز نفسه للظهور على المسرح، وقد لوحظ أن لفته العبرية - قد شابتها لكنه يديّة مثله فى ذلك العديد من الممثلين الذين وفدوا ضمن الهجرات المتعددة ومن البلاد المختلفة.

فى أواخر الخمسينيات ظهر نوع جديد من المشاهدين فى اسرائيل، وهم من الواقدين الجدد الذين استوطنوا مدنا جديدة، ولم يكن هؤلاء على خريطة العروض المسرحية بشكل دائم، إذ أن تكلفة الرحلة والانتقال، والايّراد المنتظر قد لا يغطى نفقات الفرقة الكبيرة بالإضافة الى عدم وجود بعض المسارح أو القاعات المجهزة فى هذه المدن. من هنا كانت فرقة المسرح الصغير هي الفرقة الملائمة والانّسب لمثل هذه العروض بسبب قلة عدد الممثلين المشتركين فى العرض، ومناظرها القليلة، واضاءتها المحدودة.

فكر توركوڤ، وانتهاز الفرصة لتنمية الفرقة، فأنشأ وأدار مسرحاً صغيراً، كما استعان بمسرحيات إسرائيلية الهوية كتبت خصيصاً للفرقة، واستخدم لغة بسيطة، ومس القضايا الاجتماعية والمشاكل التي يعانى منها هؤلاء المهاجرين فى حياتهم اليومية الجديدة فى إسرائيل. ساندت جهات عديدة هذه الفرقة، وكان الهيستلروت على رأس المساندين، ومن الملاحظ أن توركوڤ قام باخراج كل مسرحيات الفرقة، بالإضافة الى تمثيله لأدوار البطولة فيها.

أهم سمات هذه الفرقة :

- (١) كثرة التجوال، فهي تجوب أرجاء البلاد حاملة مهماتها وأجهزتها على شبكة سيارة أجرة، إذ حرصت على أن تكون مناظرها ومعداتنا بسيطة تساعد على التنقل والترحال.
- (٢) كذلك حرصت الفرقة على تقديم ليلة عرض واحدة فى اى مكان تصل اليه، وبذلك تصبح هذه الفرقة أكثر فرق اسرائيل تجولا وأعرضها جماهيراً.
- (٣) حرص المهيمنون على الفرقة على اختيار مسرحيات قليلة الشخصيات، أو يتراوح عدد الممثلين اثنتين أو أربعة وعلى أقصى تقدير خمسة ممثلين.
- (٤) توخت الفرقة ترشيد الإنفاق فكانت عروضها منخفضة التكاليف.

أهم أعمالها :

عد الى وطنك جوناثان وهى كوميديا خفيفة لحانوخ بارتوف، وقد شارك فيها زيجمونت توركوف بتمثيل دور فلاح الموشاف الذى يهتم بفشل ابنه فى العودة الى الوطن بعد أن أنجز مهمة حكومية، وقد إقتضى الأمر بالأب الى الذهاب الى نيويورك ليعود بأبنه. نجحت المسرحية واستمر عرضها أكثر من مائتى وخمسة وعشرين ليلة عرض.

ثانيا : الفرق تجارية منتزقة :

تعددت الفرق التجارية فى اسرائيل خاصة بعد الهجرات الكبيرة التى وفدت الى الدولة بعد إعلان الاستقلال، ولكن هناك أسماء أيضا فرضت نفسها على الساحة المسرحية، مثلها فى ذلك مثل الفرق الأخرى. أهم هؤلاء :

(١) مسرح جيورا جوديك Giora Godik :

وهو أشهر متهمد حفلات فى اسرائيل فى منتصف الخمسينيات، وقد تخصص من استيراد فرق التسلية والعروض الكبيرة للمشاهير مثل مارلين ديتريش، فرانك سيناترا، هارى بيلافونتي ولويس أرمسترونج، وكلهم كانوا وقتها فى قمة مجدهم وشهرتهم. لم يقتصر نشاط هذا المتهمد على الحفلات الغنائية، بل استقدم الى اسرائيل المسرحيات الفكاهية الغنائية من برود واى رأسا، مثل مسرحية قصة الحى الغربى، كان جوديك وشركاؤه الأمريكيون من الذكاء بحيث لم يقتصر العرض على اسرائيل فقط، بل نظموا رحلة أوربية للمسرحية، ووضعوا اسرائيل ضمن الخطة، حتى لا يخسروا بسبب ارتفاع التكلفة.

شجع نجاح التجربة جوديك ليفكر فى عمل محلى على نمط المسرحيات الموسيقية الامريكية، وبمناصر محلية، وبلغة عبرية، فوق اختياره على مسرحية سيدتى الجميلة.

استعان جوديك بالمرح المريكى ومصمم الرقصات أيضا، واستدعاهما الى اسرائيل ليختاروا من بين مشاهير الممثلين والممثلات طاقما يشترك فى تقديم المسرحية المقترحة. اختار المخرج الممثلة ريفكا راز Rivka Raz وكانت لحظة اختيارها، تقوم بالأدوار الصغيرة فى عروض هاشمية، وقد لعبت فى مسرحية سيدتى الجميلة دور اليزا دوليتيل، أما دور الاستاذ هيجينز فقد لعبه شايكى أوفير Shaikhe Ophir، وكان ممثلا مشهورا جدا، أما دور مستر دوليتيل فقد لعبه بومبا ج. تزر Bomba J. Tuzr وهو من ممثلى الكوميديا المخبوبين. كانت ليلة الافتتاح الأولى يوم ٦ فبراير ١٩٦٤ فى إحدى قاعات مسرح الهايما، وكان الحضور، جمعا غفيرا من

المدعويين المتحمسين، وانقسم النقاد بسبب المسرحية، فالبعض منهم امتدحها بلا تحفظ، بينما هناك آخرون قد تحفظوا إذ رأوا فيها خطوه نحو صيغ المسرح الاسرائيلي بصيغة أمريكية.

كان العرض التالي لسيدنتي الجميلة، عام ١٩٦٤ باسم كيف تنجح فى عمل ما دون أن تحاول ذلك. نجح هذا العرض فى امريكا، وقدم فى تل ابيب بعد فترة وجيزة من ظهوره فى الولايات المتحدة، وقد أثبت هذا العرض أنه ليس بالضرورة أن ينجح عملا أمريكيا فى اسرائيل.

العرض الثالث :

الملك وأنا، حيث أدت ريفكاراز الدور الرئيسى، وكان عرضا ناجحا قدم لفترة طويلة.

العرض الرابع :

حافى القدمين فى موقف السيارات للمؤلف نيل سيمون Neil Simon عام ١٩٦٥.

العرض الخامس :

مسرحية عازف الكمان على السطح عام ١٩٦٥. وقد لاقت نجاحا فى امريكا لوجود تجمعات يهودية، كما لاقت نفس النجاح فى اسرائيل. ورغم ذلك وجد فيها النقاد قضية قديمة وتقليدية، كما أجمعوا على رفضهم لذلك الاتجاه الذى بدأ ينقل حرقا من المسرح الامريكى، فالأغاني تترجم الى العبرية، وتستخدم نفس الموسيقى والألحان الأمريكية، حتى المناظر والملابس والرقصات، تنقل عن عروض برودواى. أما المخرج فهو أيضا أمريكى. لعب دور تيفى بائع اللبن فى هذه المسرحية الممثل بومبا. ج تزور، ولكنه تركه بعد فترة ليلعبه الممثل الروسى المولد شموئيل رودنيسكى Shumuel Rudensky وهو واحد من ممثلى الهابيمما المحنكين وكان عميق للصوت ذا شخصية حيمة تشوب نطقه للعبرية لكثرة روسية جعلت منه نموذجا لشخصية تيفى.

العرض السادس :

وكان الخطوة الحاسمة التى خطاها جوديك نحو ارساء تقاليد المسرحية الموسيقية، ولكن فى هذه المرة كانت مسرحية لكاتب اسرائيلى، ويمالج موضوعا اسرائيليا. كانت مسرحية كازيلان للمؤلف يجثال موسينسون. ورغم المحلية الكاملة إلا أن المسرحية قدمت فى قالب أمريكى، وصيغت بطريقة برودواى.

اعتبرها النقاد من أهم الأعمال الموسيقية التي قدمت في المسرح الاسرائيلي، وقد أثنوا على الاخراج والمنظر لاريا نافون Arich Navon وتصميم الرقص، والتمثيل والحركة الدينامية.

مثل في العرض كل من يورام جاعون Yehoram Gaon وهو ممثل شاب، كان قبل اختياره لهذه المسرحية، يقوم بالادوار الثانوية، وقد ساعدته ملامحه، وتقاطيع وجهه وصوته، ليكون نجما لمثل هذه المسرحيات الاستعراضية الغنائية.

ولعل من أسباب اعتبار مسرحية كازيلان من المسرحيات الهامة في المسرح الاسرائيلي، أنها كانت خاتمة ما بدأه الرواد نحو تأسيس مسرح غنائي استعراضي في اسرائيل، إذا أرست القواعد، وحددت معالم الطريق. أثبت هذا المسرح نجاح جوديك كمدير فني للفرقة.

٢) المنصات المسرحية Bimot :

من المسارح التجارية، رأسه ياكوف اجمون Yaacov Agmon الذي شغل من قبل منصب المدير الإداري لفرقة مسرح الغرفة، واشتهر عنه ميله نحو الفكاهة الأمريكية وتخصسه في اللون المقتبس عن مسارح برودواي.

أهم ما ميز هذا المسرح :

١) التمثيل الجيد، إذ كان معظم الممثلين ممن اشتركوا في فرقة المسرح الفوقى، الفصول Onot وكان من بينهم يوسى باناي Yossi Banai، والفنير هيسكيهاو Avner Hiskiyahu وجيلا الماجور Gila A Imagor. وهى واحدة من أفضل ممثلات الجيل الجديد وقتها، وقد سبق لها العمل في فرقة مسرح الغرفة من قبل.

٢) الاعتماد على تراث برودواي ووسائله الفنية.

العرض الأول :

Luv للمؤلف مورى سكايسجال Murray Schisgall عام ١٩٦٦ وقد ترجمها الى العبرية داهن بن - أموتز Dahn Ben - Amotz الذي حرص على نقل كل المصطلحات الامريكية الى اللغة العبرية، كما وجد المرادف للكلمات، وقد صمم المناظر، أوليفر سميث وهو نفسه الذي صممها في برودواي.

العرض الثاني :

توليفة من مسرحية الهولندي للمؤلف لروا جونس ومسرحية نسيم الونى العروس وصائد الفرائشات، عام ١٩٦٧. مثلها كل من يوسى باناي وجيلا الماجور، وقد حققت المسرحية نجاحا كبيرا بسبب شهرة الممثلين، والمؤلف.

٣) فرقة مسرح الشارع أو المساحة Hasdera (١٣) :

طلأت فكرة هذا المسرح على الممثل السينمائي مناحيم جولان Menahem Golan وقرر تقديم عروض مسرحية تتناسب مع الاسم الذى اختاره للفرقة، مفضلا اللون المثير.

٤) فرقة المسرح الشعبى :

أسسها عام ١٩٦٥ أفراهام ديشى Avraham Deshe وهو شخصية مشهورة، عملت لفترة طويلة فى إدارة العروض الفنية. قرر أفراهام الاقتصار على تقديم العروض المسلية. كما قدم بعض العروض المسرحية. تلخصت فلسفته فى عبارة قصيرة «على المسرح التجارى أن يقدم للجماهير ما تريد. إن العرض يساوى عائدا ملاديا كبير».

٥) فرقة المسرح البيدى :

وهى فرقة مسرحية تخصصت فى تقديم العروض التجارية باللغة البيدية، لجمهور الوافدين من أوروبا الشرقية، خاصة بولندا ورومانيا.

ويلاحظ أن هذه الفرقة كانت متمسكة بالتقاليد البيدية، سواء فى اختيار العروض المليودرامية، أو الفكاهات الموسيقية التراثية. وعلى ذلك يكون الموضوع الأساسى لمسرحيات هذه الفرقة العودة الى الماضى، والحنين الى الوطن القديم، وبالتالي كان جمهورها من متوسطى العمر، أو كبار السن، ليستمتعوا بتاريخ ربما عاشوه، وحادثة قد وقعت فى حضورهم أو فى زمانهم.

قدمت الفرقة مسرحية الشارع الخلفى لفانى هورست Fanny Hurst والشعلة المقدسة لسومرست موم، وقامت الممثلة إنى ليتون Eni Liton بتمثيل المعاناة التى تلاقيها البطلة، وكانت قديرة فى استدراج دموع الجماهير، والتأثير عليهم.

أيضا كان من بين ممثلى فرقة المسرح البيدى، الممثل جوزيف بولوف Joseph Buloff الذى كان ضمن فرقة فيلنا فى بولندا، ثم هاجر الى امريكا ليعمل فى المسرح البيدى هناك،

وظل يزور إسرائيل عام بعد عام وتطول الزيارة أحيانا. كان ممثلا موهوبا، وصاحب تجربة عريضة، وكان يستحوذ على انتباه الجماهير.

شارك الاثنان ممثل موهوب يدعى شيمون ديزجان Shimon Dzigán وهو ممثل فكاهي، له حضور طاغى. حقق المسرح اليدى نجاحات كبيرة جذبت اليه ممثلى العبرية سواء أكانوا يعرفون اللغة اليدوية أو لا يعرفونها، بالإضافة الى الأجور الباهظة التى كان يدفعها القائمون على هذا المسرح لجذب هجوم المسرح العبرى.

٦ فرقة الحمام El - Hammam :

من الفرق المسرحية التى قامت من أجل تقديم العروض الساخرة والانتقادية، تأسست عام ١٩٦١، من حاييم حيفير Hayim Hefer ودان بن - اموتز Dan Ben - Amotz الذى اشتهر أيام كان فى وحدة الترفية بجيش الدفاع الاسرائيلى.

أخذت الفرقة إسمها من إسم البناية التى أقيم فيها المسرح، وكانت حماماً تركيا قديما فى يافا. كانت عمارة المسرح تجمع ما بين الأسلوب التركى والعربى، ويتوسط المسرح مدينة يافا وفى موقع خلاب، وقد عرف من قبل باسم نادى المسرح الرباعى.

العرض الأول :

تل اييب الصغيرة، قدمها المؤسسان من قبل عام ١٩٥٩ فى السوق الشرقى لتل اييب، وهى تجمع ما بين الأغنية والمشاهد الحوارية التى تعالج موضوعاً تسجيليا يتعلق بحياة ما يسمونهم الرواد الأوائل الذين شيدوا مدينة، تل اييب قبل الحرب العالمية الأولى، وكانت المناسبة وقتها العيد الخمسينى للمدينة، لذا فكر القائمون على المسرح إعادة عرضها فى الليلة الأولى لإفتتاح هذا المسرح، وظلت تعرض لمدة عام كامل، قامت الفرقة بعده بجولة فى أنحاء البلاد.

العرض الثانى :

أمثال عربية، قدمت عام ١٩٥١ وهى فكرة تعالج موضوع معاملة الحكومة للعرب المقيمين فى إسرائيل، وتتقد هذه السياسة خاصة نظام الشرطة العسكرية التى كانت مشغولة عن نشاطات وحركة المواطنين العرب وقتها. اثارت المسرحية قدراً كبيراً من الجدل.

العرض الثالث :

ما ندر جولاً ليكيافيللى، قدمت عام ١٩٥٢ تحت اسم جذور كل شيطان، وقد اعدھا دان بن أموتز وحاييم حيفير. وهى ملهأه ضاحكة، جسد بطولتها الممثل الفكاهى والايمائى شايكى اوفير Shaikie Ophir.

العرض الرابع :

ميغيللا Megillah، قدمت عام ١٩٦٥. وهى مأخوذة من كتاب استير، وقد قدمت باللغة الييدىة، وحرص معدها ايزاك مانجير أن تكون فى قالب شعرى، وقام باخراجها شموئيل بونيم Shmuel Bunim. وبأسلوب الكوميديا المرتجلة وقام ببطولتها افراد عائلة بورستين Burstein المكونة من الأب والأم والأبن. كانت المسرحية من نوع للمسرحيات الفكاهة. إن النجاح الذى حققته هذه المسرحية، لفت الأنظار الى التراث الييدى الذى لم تتقبله غالبية يهود اسرائيل، خاصة وأن كل اليهود كانت مركزة لإحياء وفرض اللغة العبرية كلغة عامة للشعب اليهودى. أغلقت الفرقة أبوابها بعد أن طالبتها سلطات المدينة باجراء بعض الاصلاحات الجوهرية فى المبنى لتحقيق الأمان للجمهور، هذا المطلب كان سيكلف الفرقة مبالغ طائلة، لذا فضل مؤسساها التوقف عن تقديم العروض. وهجرا المبنى.

٧) فرقة مسرح الفصول Ha Onot :

هذا المسرح يختلف عن غيره من المسارح فى اسرائيل سواء فى بدايات النشاط المسرحى أو فى الوقت الحاضر. وجه الاختلاف فى أن القيادة لم تكن لخرج، بل لكاتب مسرحى، خصص انتاجه الأدبى للفرقة، كما قام باعداد بعض الأعمال خصيصا لهذا المسرح. أسس هذا المسرح عام ١٩٦٣ نسيم الونى ومعه ثلاثة من الفنانين هم يوسف بنائى، واثير حزقياهو، والفنان التشكيلى جوسال بيرجينير.

العرض الأول :

مسرحية الأميرة الأمريكية، وقدمت فى فبراير عام ١٩٦٢. وهى تقوم على شخصيتين فقط، مع إشراك بعض الشخصيات المكلمة والتي تظهر أصواتها عبر مكبرات الصوت فقط ودون أن يراهم المشاهد.

العرض الثاني :

مسرحية ارليكينو، وهي اعداد عن نص ايطالى قديم. قام به الونى نفسه عام ١٩٦٣ . وقد حرص فيه الونى على استخدام اللغة الجذابة، والتعبيرات المألوفة.

العرض الثالث :

مسرحية مليوندرامية باسم «سامى يموت فى السادسة»، وكان ذلك عام ١٩٦٤ . كان المؤلف فى هذه المسرحية يتنبأ بأفول نشاط الفرقة ونهايتها.

كانت الفرقة منذ عام ١٩٦٤ وحتى نهاية هذا العام، تعاني الازمات، وقد حاول نقاشون عليها محاولات بالسة للابقاء عليها، فقدموا أمسية من المسرحيات القصيرة لتشيكوف، وعدوا مسرحية موسيقية غير ناجحة عن مسرحية جوجول المفتش Revisor لم تجد هذه عروضاً نفعا، إذ مع نهاية عام ١٩٦٤ آلت الفرقة الى أحد رجال الاعمال ومدير فنى غريب الاطوار.

٨) فرقة مسرح الممثلين Bamat Hasahkanim :

أسسها امنون ميسكين Amnon Meskin عام ١٩٦٦ وهو ممثل شاب، ظهر فى بداية مع فرقة الهاييماء، ثم درس فيما بعد فى استديو الممثلين الذى يشرف عليه لى سترسبرج، ومع أوديد كولثير أحد اعضاء فرقة مسرح الفرقة.

جمع الاثنان حولهما مجموعة من الاعضاء الهواة، وبعض الذين عملوا لفترة كمستنيين.

العرض الأول :

وكان اعدادا عن مسرحية امريكية باسم من ينقذ صبي المحرقات للمؤلف الامريكى فرنك د. جيلروى Frank Daniel Gilroy.

العرض الثاني :

عبارة عن ثلاث مسرحيات قصيرة لتينيسى وليامز عام ١٩٦٦ ، وقام باخراجها موب ميسكين.

العرض الثالث :

مسرحية مأخوذة عن الانجليزية باسم مالكولم ونضاله ضد الخصيان، وهي مسرحية الانجليزية دافيد وليام هاليويل David William Halliwell وقدمت عام ١٩٦٦ من اخرج

أوديد كوتلر Oded Kotler، وهي تروى قصة شاب مضطرب عقليا يتقمص شخصية هتلر وبمساعدة اصدقائه المضطربين عقليا ايضا، اسس حركة فعالة لتلاقي اسباب حرب الخصيان فى كل انحاء العالم. أن الجمع ما بين السياسة والجنس والاسقاط على النازية الجديدة كان المادة الأساسية للمسرحية كنوع من تصفية الحسابات لما لاقاه اليهود على ايدي هتلر.

ومن أبرز المشاهد فى المسرحية، والذي يعد ذروة الاحداث، ذلك المشهد الخاص بفتاة من عضوات الجماعة أصابها الفرع من مخطط أصحابها المرعب، وحاولت الهرب، فامسك بها الرفاق من الشباب وضربوها ضربا مبرحا. مثل هذا المشهد العنيف، لم يقدم على المسرح الاسرائيلى من قبل، وبمثل هذه الواقعية، مما أصاب المشاهدين بصدمة.

العرض الرابع :

مسرحية مفامرات، تلماخوس كلاى، للمؤلف جوكارلينو Joe Carlino عام ١٩٦٧. قام أمنون مسكين بإخراج هذه المسرحية.

: Tzavta - a

ظهر هذا المسرح عام ١٩٦٦ وهو عبارة عن قاعة فى بدروم فى إحدى العمارات الشاهقة فى تل ابيب، حيث تدور المناقشات حول ألوان الفن المختلفة من موسيقى وأفلام، بالإضافة الى تقديم عروض مسرحية. كانت هذه الفرقة تحت رعاية واشراف الجناح اليسارى لحزب المابام^(١٤). كان هذا المسرح يستضيف الفرق المسرحية الصغيرة، والممثلين والمخرجين ممن لم يجدوا لهم مكانا فى الفرق العاملة أو حتى من المشتركين فى تلك الفرق ولم يجد فرصته فيها، وجاء يقدم عرضا يرضى به ذاته. وعلى ذلك يمكن القول بأن هذا المسرح أصبح ملتقى كل المواهب الواعدة فى كل الفنون، ومتنفساً ليعبروا فيه عن أنفسهم وطاقتهم الفنية بالإضافة إلى ذلك فهو مسرح تجريبى، تأتى اليه الجماهير لتشاهد مالا تشاهده فى الفرق والمسارح الأخرى.

ومن أشهر هذه التجارب، عرض مونوداراما قدمته الممثلة ستيلافنى Stella Avni عام ١٩٦٦ مأخوذ عن مسرحية لبيكيت باسم الأيام السعيدة وثبتت به للمحافل الفنية أنها ممثلة على قدر هائل من الموهبة، كذلك قدمت ميريام بيرنستين كوهين Miriam Bernstein Cohen شخصية امرأة عجوز مشوهة الخلقة، انانية فى مسرحية أيام بين الأشجار عام ١٩٦٧ ومن تأليف مارجوريتى دوارس^(١٥) Marguerite Duras.

مع عام ١٩٦٧، أصبحت هذه القاعة من أهم مراكز التجمع الفنى، لما تقدمه من عروض جديدة فى الشكل والمضمون، وما تسهم به فى مجال إبراز المواهب أو تأكيدها

(١٠) الدائرة Hama'agal :

من الفرق الطليعية، وقد ميزها عن الفرق الأخرى شيان :

الأول : انها تأسست فى القدس.

الثانى : انها تقدم عروضها باللغة الانجليزية وليس العربية.

مؤسس هذه الفرقة هو فيليب ديسكين Philip Diskin وهو مخرج امريكى وفى ذات الوقت عالم نفس. جمع حوله مجموعة من هواة المسرح، وبعض الممثلين شبه المحترفين، ولكن اشترط فى كل هؤلاء اجادتهم للغة الانجليزية. كانت الفرقة تقدم عروضها مرة كل اسبوع فى بدروم مخصص كنادى ليلى للطلاب. بالطبع خلت القاعة من ملامح المسرح، فلا خشبة مسرح، والمقاعد عبارة كراسى بلا ظهر ولا مساند، وحيانا يجلس المشاهدون على درج السلم. لقد استفاد ديسكين من هذه الإمكانيات القليلة جدا والمتاحة، ليحولها لصالحه وصالح العرض، فجعل منطقة التمثيل متلاحمة مع المشاهدين ولا انفصال بينهما، كما استفاد بمحدودية المكان وفقر الإمكانيات الفنية وحل للمشكلة بسبقية .

تسبب استخدام اللغة الانجليزية فى انصراف جماهير المسرح العادى عن مشاهدة عروض هذه الفرقة، ولكن كان كل جماهيرها الحقيقية من طلاب الجامعات والمدارس.

تراث الفرقة :

العرض الأول : قدم عام ١٩٦٤

الخادومات أو العذارى، للمؤلف جين جينيه Jean Genet وهو كاتب فرنسى. تعد هذه المسرحية أول مسرحية تعرض لهذا الكاتب الفرنسى فى اسرائيل.

العرض الثانى :

الملك ابوا وهى للمؤلف الفريد جارى Alfred Jarry، وهى من اللون العبثى، ولم تقدم فى اسرائيل من قبل، كان هذا العرض سبباً فى شد انتباه الجماهير نحو هذا المسرح المقام فى القدس، كما لفت الانظار نحو مخرجه، فقد اعتبرت الجورزاليم بوست هذا العرض أفضل عروض الموسم، وقد مدحت مخرجه واشادت بمهارته.

العرض الثالث :

قدمت الفرقة ايضا مسرحيات قصيرة لكل من صامويل بيكت وپوچين اينسكو.

مع نهاية عام ١٩٦٧ قامت بلدية القدس باستعادة مبنى قديم مهجور استخدم فى الماضى كمنزى أو خان لاستراحة العابرين بجمالهم، وبعد أن ازالى المخلقات وأعادى ترميم المكان ودعاه، أصبح من الأماكن الجذابة وأول مسرح فى مدينة القدس، أعاد ديسكين حساباته، وكون الفرقة على أساس أنها مسرح عبرى، وبدأ يقدم عروضه على مسرح الخان.

(١١) المسرح الحديث :

واحد من الفرق المسرحية التى ظهرت فجأة على الساحة، وقد أسسه حاييم إفرون Hayim Evron، واتخذ من قاعة Mograbi مقرا للفرقة.

قدمت الفرقة مسرحية المصيدة لإيجالا كريستى كياكورة اعمالها الفنية، ولتعلن بوضوح عن هويتها الفنية وسمتها التجارية، فمنذ أن قامت الفرقة، لم يطلب صاحبها أى اعانة أو مساعدة من الحكومة بل وصرح ان اعتماده الأساسى فى التمويل على شباك التذاكر، أى ما سيجمعه من دخل نتيجة لبيع المقاعد.

ادار إفرون مسرحه طبقا لهذا التصور المعلن، واتخذ من الوسائل الاقتصادية والقواعد التجارية أساسا لكل تصرف، لذا عاملته بلدية تل ابيب. كفرقة تجارية ولم يحصل على اعفاء من ضريبة الملاهى المفروضة على التذاكر كغيره من الفرق التجريبية الصغيرة.

(١٢) مسرح Traklin :

من المسارح التى قامت لأهداف محددة اعتقد مؤسسوها أنهم لم يحققوها فى أعمالهم فى الفرق الأخرى.. لذا نجد أن ممثل فرقة مسرح الفرقة السابق ومستشار معهد الفنون المسرحية دان كيدار Dan Kedar يسعى لتشكيل نمط مسرحى يرى أنه يرضى طموحاته. بدأ نشاط هذا المسرح فى تل ابيب فى يونيو عام ١٩٦٣ وقد قام ببطولة عروضه كل من مريام نيفو Miriam Nevo ويودورى توما Theodore Toma وهما من المهاجرين الجدد وقتها.

أهم أعماله :

برنامج من ثمانية اسكتشات تعالج حب العمل، وهى من تأليف Molnor Schnitzler ويوسف موندى Yosef Munday وهو مؤلف محلى.

١٣) فرقة موشيه هاليفى :

من المعروف أن هاليفى واحد من رواد المسرح اليهودى، فقد عمل من أجله أربعين عاماً. ولما كان المسرح حياته، فقد انشأ هذه الفرقة التى تحمل اسمه فى عام ١٩٦٣ وبعد أن ترك إدارة فرقة الأوهيل (الخيمة).
أهم أعماله :

يوم محاكمة عائلة بار للمؤلف أرى جيفن Arie Gefen وقد حصلت هذه المسرحية على جائزة انا فرانك Ann Frank التى تقدمها المؤسسة الامريكية الاسرائيلية للثقافة - كانت أول عروض هذه المسرحية فى ١٩٦٣/٤/٣٠ فى مدينة طبرية إذ أن الاحداث تقع فى الجليل.
١٤) فرقة المسرح الحميم :

سافر كل من اريك لافى Arik Lavie وشوشانا شانى Shoshanah Shani وهما من اعضاء فرقة مسرح الغرفة الى نيويورك ليدرساو يعملان هناك لمدة عامين. ثم عادا إلى إسرائيل ليكونا فرقة مسرحية.
أهم أعمالها :

حرب الجنس وهى عبارة عن اسكتشات راقصة كتبها افرائيم كيشون.
١٥) فرقة حنيا روسوفسكا Hina Rosovska ويوسف ليفى Yosef Levi
أهم أعمالها :

مسرحية فكاهية لحانوخ بارنوف تعالج مشكلة المهاجرين الجدد.

١٦) فرقة ليلى ديجانيت Lea Degani :

مؤسسة هذه الفرقة هى أرملة موشيه هاليفى، وقد اتسمت عروض هذه الفرقة بأنها مسرحيات تتيح للمرأة الانفراد بالبطولة المطلقة وهو ما يتناسب مع طموحات مؤسساتها، ويلاحظ أن العروض تطعم ببعض الأغاني المناسبة.

١٧) فرقة موردخاى بن زئيف Mordecai Ben - Zeev :

كان موردخاى عضواً بمسرح حيفا البلدى، ولكنه قرر أن يقدم عروض المونودراما عام ١٩٦٢، فأنج لنفسه مسرحية أيدى يورديس Eurydice للكاتب البرازيلى المشهور بيدرو بلوخ

Pedro Bloch، وقد قام ريوئين بار بوتام Reuven Bar - Yotam عضو فرقة حيفا بترجمة هذا النص واخراجه.

١٨) فرقة شيمون فينكيل Shimon Finkel :

كان شيمون عضوا بارزا في فرقة الهايما، بل كان يوما مديرها الفني، ولكن في مارس عام ١٩٦٣ أسس فرقة يقدم فيها عروضاً مسرحية للمثل الواحد.

أهم أعماله :

حول النقطة، وهي مسرحية معدة عن قصة حياة وافكار وكتابات قائد الحركة العمالية يوسف حايم برينير Yosef Hayim Brenner، وقد وضعت هذه المسرحية تحت رعاية المركز الثقافي للهيستدروت، ويلاحظ أن المسرحية كانت معدة أصلاً لمشاهدتها أبناء الكيبوتس، لذا روعيت فيها المضامين الفكرية والاجتماعية أكثر مما روعيت فيها الاعتبارات الفنية.

١٩) فرقة يتسحاق ميشيل شيللو Yitzhak Michael Shillo :

انشأ هذه الفرقة الممثل الموهوب شيللو بعد أن مثل مع فرقة الهايما ومسرح الغرفة وبعد ظهوره في مسارح برودواي وبعض الافلام السينمائية الاسرائيلية، كما كان بطلا لفرقة مسرح حيفا البلدى وقد شاركته زوجته اليفها جور Aviva Gur التي كانت ممثلة ايضا في مسرح الفرقة وحيفا البلدى.

هوامش الفصل الثاني

(١) تكتب أحيانا مقوم مقوم أى الخلاية.

(٢) أصبح فيما بعد فنانا عالميا مشهورا.

(٣) همطاطى.

Kohansky, The Hebrew Theatre, (OP. Cit.) P. 109.(٤)

.Ibid, P. 110 (٥)

(٦) Chizbatron هذه العروض عبارة عن عروض تقدمها جماعات الترفيه والتسلية فى الجيش اليهودى. كانت تعتمد فى أساسها على المنوعات الخفيفة والفكاهات والقنفشات والمواقف الساخرة التى يقدمها جيل الصابرا من المجددين، بهدف رفع مناوريات المقاتلين أثناء الحرب. اتسم اداء وتمثيل هؤلاء بالتلقائية والطبيعية والمباشرة.

مثلت مثل هذه العروض أرضية واعدت وحقق اختبار لمجموعة من الكتاب والمخرجين والممثلين سيطروا على الساحة الفنية معظم السنوات التى تلت نشأة هذه المجموعة وكونوا ما يمكن أن يسمى مسرح فكاهى وطنى فرض نفسه على تلك الفكاهة المستوردة.

كان أول ظهور لمعرض Chizbatron فى جماعة البلماخ وقد اشتغلت التسمية من الكلمة Chizbat والى كانت تنمى عربى من أجل قصة غير قابلة للتصديق.

رأس هذه المجموعة حايم خيفير، ومن أشهر كتابها داهن بن أموتز الذى قدم بمشاركة خيفير ما يسمى دعابات وفكاهات. للصابرا ١

(٧) زيرا.

.Ibid, P. 180 (٨)

(٩) هو صحفى اسرائيلى وكاتب ملاحى مسرحية. من مواليد تل ابيب، قضى فترة من حياته فى باريس، خاصة السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية، وقد اشتهر فى الأوساط المسرحية هناك، وحقق سمعة طيبة رغم ما عرف عنه من تفضيل الكتابة باللغة العربية. أهم أعماله هى الأسد، البالون، القطار الأخير، وربما هزة أرضية، الرفاق يتحدثون عن يسوع، لأنى مازلت أؤمن بك، الديناصورات.

(١٠) فى باريس، أخرجها مصمم الرقصات البلجيكى والمخرج الاستعراضى بوريس بيجار.

(١١) مخرج شاب من حملة المؤهلات العليا، بدأ حياته الفنية فى وحدة الترفيه فى جيش الدفاع الاسرائيلى.

(١٢) اى بعد سبع سنوات من عرض هذه المسرحية لأول مرة فى باريس عام ١٩٥٠ على مسرح التكناميل.

(١٣) هزيراه.

(١٤) Mapam اختصار لحزب العمال الموحد.

(١٥) قصاصة ومؤلفة مسرحية وكاتبة ميناير، كتبت هذه المسرحية عام ١٩٦٧، والمؤلفة من مواليد سايجون. يلاحظ أن معظم شخصياتها من النساء اللاتى يعانين من الهجر وهن دائما فى حالة حب.

الفصل الثالث

فرق الفنون الشعبية والاستعراضية وعروض النوادي الليلية

(١) الديوك Ha' Tarnegolim :

من الفرق الاستعراضية التي تقدم التسلية الخفيفة لجماهيرها وتجمع بين الرقص والغناء والموسيقى. وهي مكونة من أربعة من الشباب وفتاتين، ويرأسها ناعومي بولاني Naomi Polani وهو مصمم رقصات موهوب، ومدير مسرح ومعه موسيقى. كان حبيم خيفير Hayim Hefer يكتب لهم النصوص المناسبة لما يقدمونه من الوان راقصة. لم تكن الفرقة تعتمد على اقتباس الرقصات الاجنبية، أو استعارة الاغاني الناجحة، بل اصر المسؤولون عنها على تقديم رقصات جديدة ومبتكرة، واغاني تعتمد على كلمات والحان محلية.

وكانت العاب التسلية وأغاني الاطفال التي يؤدونها اثناء لعبهم، هي اساس ما تقدمه هذه المجموعة.

في عام ١٩٦٥ اصبحت تعامل كمسرح للاطفال، وفي عام ١٩٦٧ عادت لتعرف كفرقة للرقص والغناء.

(٢) الجرس Inbal :

صاحب الهجرة الجماعية الأوربية الى اسرائيل عام ١٩٤٨، هجرة شرقية ايضا من البلاد المحيطة باسرائيل، سواء أكانت هذه البلاد في افريقيا أو اسيا، وبرغم الكم الهائل من هذه الهجرات الشرقية، الا انها لم تكن مؤثرة مسرحيا، سواء في المشاركة في تقديم الاعمال الفنية، أو حتى في مشاهدتها. كانت النظرة لهؤلاء مخالفة لغيرهم من الهجرات، فاعتبر مهاجروا أوروبا ايا كانت بلدانهم، هجرات راقية حضاريا وثقافيا، بينما هجرات بلدان اسيا وافريقيا، جلبت مجموعات اقل حضارة، وأكثر تخلفا ثقافيا.

استنتت الاراء السابقة مهاجري اليمن، واعلنوا أنه برغم عدم وجود مسرح في ذلك البلد، الا انه يزخر بتراث موسيقى وشعبي غني جدا، بالاضافة الى تراثه الفلكلوري من الرقصات والايقاعات والاليماعات الحركية. وقد ساعد على لفت الانتظار الى التراث اليمني، تلك

الحفلات الشعبية التي كانت تقدمها المغنية براخا زيفيرا Bracha Zefira كما اسهمت في ذلك أيضا ساره ليفى - تاناي Sara Levi - Tanai ذات الاصل اليمنى، والتي عاشت وهي طفلة في مجتمع الكيبوتز، حيث اختلطت بمجموع الهجرات الغربية، وعاشت تلك التقاليد والعادات الاوربية.

كانت سارة تعشق المسرح منذ طفولتها، وحلمت أن تكون يوما ما ممثلة مسرح ولما كان المسرح وقتها لنوع خاص من الممثلين، اذ تميز ممثلوه بانهم أما روسيو المولد أو من ابناء الروس والبولنديين.

أفرغت سارة شحتها الفنية في لون آخر من الالوان الفنية، فقامت بالاشراف على تقديم احتفالات ومهرجانات المزرعة الجماعية، فهي فنانة متعددة الجوانب اذ كانت تكتب الاغاني التي اصبحت فيما بعد من اشهر الاغاني واحبها للجماهير كما كانت تؤلف النصوص وتصمم الرقصات، مما جعل حفلات مزرعة رامات هاكوفيس Ramat Hakovesh من الحفلات المميزة في اسرائيل وذاع صيت سارة ودعتها المزارع الاخرى لتشرف على حفلاتها، وتقدم عروضها.

تميزت سارة بتمسكها بتقديم التراث الشعبى اليمنى سواء فى رقصات أو أساطير أو أغانيه أو حكاياته، وحتى ملابسه واكسسواراته، فبلا وسط الكم الاوربي لونا فريدا وجاذباً.

ولما كانت سارة فتاه طموحة، فقد كونت فرقة للفنون الشعبية من فتيات وقتيان من أصل يمنى، وكونت فرقة راقصة.

كان الدافع الاساسى لدى ساره هو تكوين فرقة للفنون الشرقية، ومن خلالها تقديم لون فنى محلى تتميز به اسرائيل. سلحت ساره نفسها بدراسة العادات الشعبية وتقاليد وحكايات المجتمع اليمنى واقواله ومأثوراته الشائعة، واستلهمت روحه وطقوسه وشعائره، ورقصاته وابعاداته واغانيه وفنونه الزخرفية وخططت كل هذه العناصر لخرج بتوليفة منها لفرقتها الفنية وقد اختارت نوعين من الرقص اليمنى، الأول : وتكفيه اى مساحة وقد تميز بمحدودية الحركة تبعا لمحدودية المساحة والمكان الذى لا يسمح بأكثر من خطوات قليلة، وايماعات اليدين، بالاضافة إلى انشاءات الجسم وحركاته الملتوية. إن حركة رفع اليدين والكفين الى اعلى، يضيف على الرقصات نوعا من الحركات الدينية، يصاحب هذا النوع الة نفخ دقيقة ورفيعه، ذات نغمات واصوات خاصة، كل ذلك مع تلاًلأ المجوهرات الصناعية ذات الاشكال الزخرفية

الجميلة.

أما الثانى : يحتاج الى مساحة واسعة، وقد اطلعت هي على هذا اللون الذى هو فى عرفها رقص البيشة الطبيعية. أنه رقص يتم خارج البيوت وفى المساحات أو أمام الخيام حيث الفضاء الشاسع والسماء الزرقاء والمناظر الطبيعية.

تكونت الفرقة عام ١٩٤٩ من مجموعة الهواه معظمهم من أصل يمنى، وتعترف ساره بانها بقدر ما اعطت وعلمت هؤلاء الشبان والشابات، بقدر ما استفادت وتعلمت هي منهم، فما علق باذهان هؤلاء من اغاني ورقصات وحكايات شعبية افاد ساره كثيرا، حيث وضع بين يديها بعض المواد الفنية الخام، التى شكلتها بمقدرتها وإمكاناتها، وقدمتها فى غير عروض مبهره

كانت السنوات الثلاث الأولى، سنوات تدريب وتعليم، خلالها اختارت ساره اسما للفرقة هو المرادف العبرى لرمانة الجرس. ظلت الفرقة تعمل فى المزارع الجماعية دون أن يشعر بها احد، الى ان اكتشفها مصمم رقصات امريكى مشهور يدعى جيرومى روبينز Jerome Robbins. الذى دعتة المؤسسة الثقافية الامريكية الاسرائيلية. لقد بهرته شخصية الفرقة، ووجد فى اسلوبها وطابعها لونا جديدا عليه، كما اعجب بشخصية ساره مؤسسة الفرقة، وترجم اعجابه هذا بأن حث المؤسسة التى تستضيفه لترعى هذه الفرقة، وتضعها تحت اشرافها. وبالفعل، فى عام ١٩٥٢ اصبحت الفرقة ضمن المؤسسة، وهكذا بدأت أولى خطواتها نحو الاحتراف، وكان لهذه الخطوة عدة مميزات :

الأولى : توافر الرعاية المالية مما يساعد الفرقة على تطوير اعمالها، والانفاق على اطارها الفنى والجمالى كصوره مرئية مبهره.

الثانية : توافر فرصة العرض الجماهيرى وعلى نطاق اوسع مما كانت تمارسه الفرقة من قبل.

الثالثة : توافر الاستقرار، وضمان الدخل الثابت لاعضاء الفرقة، وتفرغ هؤلاء كلية للعمل الفنى.

الرابعة : فى ظل اعجاب روبينز ومن خلال المؤسسة توفر لاعضاء الفرقة فرصة التدريب على أيدي خبيرة مثل روبينز نفسه، ومدربة الرقص انا سوكولوف Anna Sokolov التى اسهمت فى إعطاء مجموعة الراقصين والراقصات الأسس العلمية والعملية لفن الحركة وخطوات الرقص.

الخامسة : انضم للفرقة الملحن اليمني الاصل اوفاديا توفيا Ovadia Tuvia ليصبح المؤلف الموسيقى لأعمال الفرقة، كما اعاد توزيع موسيقى الاعمال السابقة على اساس علمي.

فى عام ١٩٥٣ قدمت الفرقة أول عروضها وهى فى وضعها الجديد، وتحت رعاية المؤسسة، وكان الافتتاح فى احدى القاعات فى مدينة تل ابيب، وضم الحفل كل محبى الفن، والادباء والنقاد، ومنذ ذلك التاريخ، عرفت جماهير اسرائيل وتذوقت فنون الغناء والرقص اليمني، وشاهد مرتادوا المسرح فرقة يمنية فى أبهى واحلى صورها.

مصادر عروض الفرقة :

اخذت الفرقة فكرة عروضها المسرحية من عدة مصادر أهمها الفلكلور الشعبي اليمني، وقد قدمته الفرقة فى شكل مشاهد من الحياة اليومية اليمنية، كما عرضت طقوس الاحتفالات التى تجربها الاسرة فى المناسبات السعيدة مثل حفل الزواج بكل مراسيمه، حيث من المعروف ان الاحتفال بالعرس يستمر لمدة سبعة أيام فى اليمن، ومن بين العروض رقصة الصحراء، التى حاولت فيها ساره لىفى تاناي تقديم صورة حية لحياة الصحراء بكل ما يفرضه الخلاء الواسع والسماء بشمسها وقمرها، والنظر الطبيعى الدافق بالحوية.

فى عام ١٩٥٦ اخذت الفرقة تخطط للقيام برحلات خارجية، بعد أن حققت نجاحا وسمعة طيبة فى الداخل. وقد باركت الدولة هذه الفكرة وشجعتها، كما ساعدت العديد من المؤسسات على تحقيق الفكرة والنجاحها.

ولم يكن كل هذا الاهتمام خالصا لوجه الله، بل وراءه هدف سياسى، إذ أن عروض الفرقة فى أى مكان هى فى الواقع دعاية جيدة لدولة اسرائيل، لاسيما وان ما تقدمه الفرقة، فن اسرائيلى خالص، ينبع من تراث قديم ووضوح فى قالب معاصر لم يفسد طعمه ولم يخل بأسلوبه ونقائه.

راى خبير الرقص الامريكى انا تولى كوجوى Anatole Chujoy :

(١) كتب رايه فى مؤسسة الفرقة ساره، ووصفها بالعيقرية، وأنها تملك موهبة التصميم الحركى، كما تملك القدرة على عمل التكوينات الجذابة، وابتكار الخطوات.

(٢) اوضح التأثيرات العديدة التى اثرت فى شخصية الفرقة وفى اللون الذى تقدمه على سبيل المثال :

أ) اثر الرقص الزنجى الافريقى على الرقص اليمني.

ب) الموسيقى اليمنية غالباً ما تؤخر النبر، وهذا بدوره يظهر واضحاً في الرقص.

ج) الایماءات وحركات الرأس والكتفين مأخوذة من الرقص الهندي.

د) استخدام البنات للمنديل والوشاح، والرقص بجر القدمين على الأرض بقوة، مأخوذ عن القوقاز، وحركة الفتيات البطيئة تشبه حركة محظيات السلطان التركي.

على أية حال، استمرت رحلة الفرقة سبعة شهور في أوروبا وأمريكا، استقبلت فيها الفرقة بحفاوة، ونجحت عروضها كلون لم تألفه هذه البلاد، بالإضافة الى الدعم المعنوي الدعائي التي قامت به الجاليات والمؤسسات اليهودية في كل مكان زارته الفرقة. هذا النجاح جعل متعهد الحفلات المعروف سول هوروك Sol Huruk يتعاقد مع الفرقة لرحلة أخرى الى امريكا في العام التالي، واستمرت هذه الرحلة أيضاً ثمانية شهور، وتخللتها بلاد أوروبية أيضاً. وقد جذب نجاح الفرقة منتجي السينما فاشتركت الفرقة في عام ١٩٦٢ في عرض سينمائي باسم اعظم قصة رويت على الاطلاق.

وبعد عشرين عاماً من انشاء الفرقة بدأ شبح الاقفل يطل على الفرقة خاصة بعد أن ذاب الشعب اليمني الشرقي وسط مجتمع يحى وفق تقاليد أوربية، فنسى تدريجاً اصوله وتراثه الشعبي الموروث، مما افقد الفرقة احد دعائمها الاساسية. بالإضافة الى أن الجيل الجديد الذي انتقلت صلتة بتراثه يرفض هذا التراث ويعتبره متخلفاً، ويعيش حياة الاغلبية من حوله. أيضاً، أسهم كبر سن اعضاء الفرقة، وانفصال بعضهم عنها، في ضعف عروضها.

المسرح الاسرائيلي وتهينة المهاجرين الجدد :

ما أن وضعت حرب عام ١٩٤٨ أوزارها حتى بادرت الصهيونية العالمية بتنفيذ مخططاتها التي استهدفت الاستيلاء على فلسطين كوطن لليهود، وكانت وسيلتهم تهجيراً جماعياً واستقدام يهود أوروبا وغيرها ليجتولوا الأرض. تدفق اليهود الأوروبيون على فلسطين تحت وطأة الدعاية الصهيونية التي طبلت للانتصارات التي احرزها اليهود في فلسطين، وركزت هذه الدعاية على الجانب العسكري وتفوقه حتى يعطوا الأمان والأمن لهؤلاء الوافدين، ثم كان التركيز الثاني على الجانب الاجتماعي ليمطوا الأمل في المستقبل ويفروا الوافدين الجدد. تقول الاحصاءات وقتها إن عدد من وصلوا الى اسرائيل من هجرات وافدة في الفترة من ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٥١ قد بلغ ٦٨٧٠٠٠، أهم ما يلاحظ على هذه الهجرات الوافدة :

(١) معظمهم وافدين من بلاد أوربية وعاصروا ما يسمونه بالحرقة الالمانية.

٢) بعضهم جاء من اسيا وأفريقيا والبلاد العربية والإسلامية.

٣) القليل من هؤلاء يتحدث العبرية.

٤) تعددت وتنوعت ثقافة هؤلاء الوافدين.

لكل ما سبق، ظهرت فجوة ثقافية بين من استوطنوا فلسطين قبل عام ١٩٤٨ ومن هجروا إليها بعد عام ١٩٤٨. لذا حرصت الصهيونية العالمية على توحيد هؤلاء وصهرهم، وكانت اللغة العبرية هي الوسيلة والأساس الذي تستطيع تحقيق هذا الهدف. اسرعت الوكالات الحكومية المتزعمون لحركة للتجهيز، ورواد الخدمة الاجتماعية، والمسنولون عن الفن والتعليم والثقافة، بايجاد وسائل تسهم وتسهل امتصاص هؤلاء الوافدين، كان المسرح هو أنجح هذه الوسائل، إذ يستطيع أن يحقق هدف الصهيونية العالمية، لذا سارعت الادارة الثقافية للمستبدوت عام ١٩٥٢ بالاشراف على ما يسمى بمسرح المهجرين الذين كانوا ينتمون في معظمهم للبلدان العربية، وسكان الجيتو اليمنى، وقاطنى الكهوف المظلمة فى جبال الأطلس فى المغرب، وشاغلى المناطق المعزولة بقرب الحدود الفارسية، كل هؤلاء لم .. فوا المسرح يوماً فى بلادهم، كذلك كانت معرفتهم بالعبرية محدودة، بل وتقترب من الصفر احياناً.

كانت البداية، مشكلة الاسكان وتهيئة الاستقرار للوافدين الجدد. لم يكن فى مقدور اسرائيل وقتها تحقيق ذلك للوافد فور وصوله فكان من الضروري وجود حل. تفتق ذهن هؤلاء عن إقامة معسكر استقبال لهذه الأفواج، وفيه يتم فرز وتصنيف الوافد ثقافياً واجتماعياً لمعرفة المكان المناسب الذى يجب أن يشغله طبقاً لمؤهله وخبرته، وما ذلك إلا لاستثمار إمكاناته الى أبعد الحدود.

كانت هذه المخططه تسمى المعباراه ^(١) Maabarah أى أنه معسكر انتقالى، وهو عبارة عن وحدات سكنية مؤقتة، مصنوعة من الخشب والالمونوم، والخيام التى تشيد لايواء المهجرين الى أن يتم ترحيلهم الى أماكن الإقامة الدائمة.

هنا جاء دور المسرح كوسيلة تجميع وصهر، إذ فكر زائف يوسفون ^(٢) Zeev Yosifon فى الأمر فلم يجد خيراً من المسرح كوسيلة صهر، وقد ساعدته صداقته لدافيد ريميز ^(٣) David Remez وزير التعليم والثقافة وقتها على تحقيق فكرته وتنفيذها، وبالفعل ظهرت مؤسسة تيليم .

إذن كان المسرح :

- (١) وسيلة استقبال هؤلاء الوافدين وتهيتهم ثقافياً.
- (٢) المسرح بإمكاناته يستطيع غسل عقول هؤلاء المهاجرين وبهيتهم إجتماعياً.
- (٣) المسرح كفن ووسيلة لنشر اللغة العبرية بين هؤلاء.

كانت مؤسسة تليم في البداية تابعة لوزارة التعليم والثقافة، ثم سرعان ما استقلت بذاتها، وأصبحت تنظيمياً يعتمد على موارده وجهوده، بالإضافة الى الاعانات المالية التي حصلت عليها من الوزارة، والوكالة اليهودية للهجرة، ثم الهيستدروت، وقد اتخذت المؤسسة لنفسها مقراً في مبنى الهيستدروت في تل ابيب.

ساهمت كل الجهات في معاونة هذه المؤسسة في القيام بعملها من أجل الهدف العام، فكان الجيش يسهم في إقامة مثل هذه العروض إذ يتولى سلاح المهندسين وفتيو الجيش من كل المهن إعداد وتجهيز هذه المسارح المؤقتة.

ايضاً، كلف الهيستدروت مجموعة من الكتاب لتجهيز نصوص تهى للاحتياجات النوعية لهؤلاء المهاجرين، بشرط أن تكون هذا النصوص في لغة عبرية أساسية وسهلة، كما تكون الفكرة بسيطة يستطيع فهمها بسهولة حتى تصبح جذابة وضمن اهتمامات هؤلاء. ونظراً لأن التوراة لم تكن غريبة عن معظم هؤلاء المهاجرين، فقد حرص هؤلاء الكتاب على أن تكون التوراة هي المنهل الذي يلجأون اليه، لذا جاءت مسرحياتهم توراتية المحتوى، ثم لجأ الكتاب ايضاً لدراما المشاهد المحلية ولكن لم تتخل عن بساطة محتواها ولغتها. بالطبع كانت هذه النصوص مقصودة لذاتها من أجل هدف أساسي يجعل من المسرح وسيلة وأداة للتعليم والتوجيه، وفي رأى الصهيونية العالمية، يطرح على هؤلاء المهاجرين صورة لاسرائيل ومستواها وفلسفتها وأسلوب معيشتها، مع وجهة نظر تدريبهم على انتهاج السلوكيات الحضارية.

إن من أهداف مسرح التليم أن تعرض ذخيرتها المسرحية ليس فقط لهؤلاء المهاجرين الوافدين توأ الى اسرائيل، بل لأولئك الذين استقبلتهم البلاد ثم وزعوا على الكيبوتزات المختلفة، أى أولئك الذين لم يعض على وجودهم الا سنوات قليلة جداً. استتبع ذلك تصنيع مسرح نقالى خفيف يسمح بحرية التنقل والحركة والوصول الى أقصى ما يمكن الوصول اليه من أماكن في اسرائيل.

بداية، كان رد فعل هذه الجماهير البسيطة الساذجة فنياً بالنسبة للعروض انتظاعاً بدائياً، ولم يستطيعوا التمييز بين ما هو تمثيل وما هو واقع، فالابطال متحمسون والاشرار يمثلون بعنف

وشدة، بل وصل تفاعل هؤلاء أحيانا وتحت ضغط إثارته بالقفز الى خشبة المسرح ويتدخلون في المشهد محاولين التوسط للمصالحة بين البطل والشرير. عرف هذا المسرح بحب الجماهير لأنه مسرحهم، وفي احصاء لعدد مشاهديه منذ نشأته وحتى عام ١٩٦٣ كانوا أكثر من مليون مشاهد.

ايضا، خضع هذا المسرح لأشراف ورعاية الوكالة اليهودية، ووزارة الثقافة والتعليم بالاضافة الى الهيستدروت، وقدمت كل جبهة منهم مساعداتها المالية والادارية وأسهمت في وضع برامجه وتوجيهاته، وقد حرص هؤلاء المشرفون على جدية المسألة، فكان كل مشاهد يدفع رسوماً رمزية لحضور العروض، ومع ذلك فإن العروض المسرحية التي تقدم في القاعات أو مسارح المدارس أو في الهواء الطلق، كانت دائما كاملة العدد، ولعل من بين أسباب هذا، نقل المشاهدين المقيمين في أماكن بعيدة بالاتوبيسات لحضور مثل هذه العروض، بل وحرص مسرح تيليم على نقل المشاهدين لعروض الاوبرا وقاعات الموسيقى كمساهمة منه في اشباع هؤلاء المهجرين الجدد بحب الفن.

لماذا هذا المسرح ؟

(١) قلنا في البداية أنه لتحقيق حلم الصهيونية العالمية في نشر اللغة العبرية بين صفوف المهاجرين الجدد كوسيلة ليتوحد هذا المهاجر مع المجتمع ككل.

(٢) إن بقاء المهاجرين في المعسكرات قد يطول قبل توزيعهم على المزارع الجماعية أو الجيش أو الأماكن الأخرى، ولذا فإن المسرح يلعب دورا في قطع أوقات الفراغ ويقضي على الملل الذي قد ينتاب المهاجرين الجدد.

(٣) إن تواجد المهاجرين الجدد في عروض المسرح يؤلف بين الشتات ويسهم في إقامة تعارف وصداقات مما يحقق التجانس الذي تنشده الصهيونية العالمية.

ظلت هذه المنظمة تعمل لمدة ثلاثة عشر عاما، وخدمت ما يقرب من مليون وستمئة ألف مهاجر جديد.

في عام ١٩٦٦ حدث تغيير في شكل المنظمة، وفي أهدافها، بل واسمها ايضا، إذ عرفت باسم الفن من أجل الشعب Omaniut le Am وأصبحت تحت اشراف حكومي، إذ تولت وزارة التعليم والثقافة أمور المنظمة، ورصدت لها ميزانية ثابتة.

بالطبع كان هذا التحول نقطة انطلاق لهذه المنظمة، فالميزانية موجودة، والدعم الحكومي

قائم، والاتصالات الرسمية تملأ أعقد المشاكل من أجل الاهداف المرجوة، فكانت المنظمة في هذه المرحلة أكثر فعالية وتأثيراً، بل أكثر قدرة على جلب أكبر العروض وأفضلها، أو دعوة المهاجرين الى حفلات تقام في تل ابيب، تشتريها المنظمة بأكملها وتخصصها لهؤلاء الوافدين بقيمة رمزية تقل ٤٠٪ عن ثمنها الاصيل، وشمل نشاط المنظمة تلاميذ المدارس والتجمعات.

لاحظ القائمون على المنظمة عدة ملاحظات :

- ١) بدأت الجموع تخترم مواعيد رفع الستار، وتصل الى المسرح في وقت مبكر وقبل بدأ العرض.
- ٢) وضح اهتمام هذه الجموع بالعروض المسرحية في ملابسهم، إذ أصبحوا يرتدون أفخر ما لديهم من ثياب ويعتنون بمظهرهم العام.
- ٣) تخلصت هذه الجموع من بعض العادات السيئة التي لا تتفق مع المتعة المسرحية إذ توقفوا عن تناول الأكل، والمسليات أثناء العرض.
- ٤) قل اصطحاب الاطفال الصغار أو الرضع، وبذلك اختفت احدى المنفصات التي كان الممثلون يعانون منها بسبب ما يحدثه هؤلاء من بكاء او اصوات أثناء التمثيل.
- ٥) ارتفعت درجة الاستيعاب الذهني للعروض الكلاسيكية والطليلية.
- ٦) زاد الوعي باللغة العبرية وبدأت هذه الجموع في الحديث بها في لقاءاتهم الخاصة وترديد بعض الحوارات المسرحية العبرية.

مسرح الكيبوتز Bimat Hakibbutz :

كان هذا المسرح هو نتاج طبيعي لنشاط الهواة في المزارع الجماعية لتبلور هذا النشاطات في فرقة اشرف عليها الهيستدروت فيما بعد. تكونت الفرقة من ثمانية ممثلين منهم :

شولاميت مات - دوري Shulamit Bat - Dari، ارنون فيشمان Arnon Fishman، جيورا مانور Giora Manor.

وقد قام بالاعراج مجموعة من المخرجين منهم :

جيرشون بلوتكين Gershon Plotkin، وشموئيل يونيم Shmuel Bunim وافراهام هيرشكوفيتش Avraham Hershkowitz.

أما من ناحية التأليف فقد تولاه ثلاثة من كبار كتاب اسرائيل من ابناء الكيبوتز هم موشيه شامير، ييجال موسينسون، ونathan شاحم.

عروض النوادى الليلية :

هى عروض خفيفة لا تتعدى كونها اسكتشات غنائية يقدمها مشاهير نجوم الفكاهة. أهم هؤلاء هو شيمون اسرائيلى Shimon Israeli ممثل ومغنى محبوب فى اسرائيل، قدم عرض نظرية النسبية خلال موسم ٦٢ - ١٩٦٣.

خاتمة

- وهكذا وعبر رحلة وصلت الى حوالى القرن من الزمان، كان للمسرح اليهودى منذ نشأته وحتى يومنا هذا سماته المميزة له :
- ١) كمجال اعلامى سيطرت عليه الصهيونية العالمية وسخرته لتحقيق اهدافها المعلنة وغير المعلنة.
 - ٢) نتج عن ارتباط المسرح اليهودى بالأفكار الصهيونية أن سبق دورة الوظيفة دورة الترفيه، فكان تحقيق الاهداف قبل الفن والمتعة.
 - ٣) أطلقت الصهيونية على أفراد فرقة الهايما مثلا اسمين أساسيين :
أ) الصهيونيون وهى لفظة معروفة للكافة ولها مدلولها، كما تعبر تعبيرا صريحا وواضحا.
ب) الزيلوت Zealot، والكلمة تعنى واحدا من طائفة يهودية قديمة عرفت بمقاومتها الشديدة للسيطرة الرومانية على فلسطين، كما تعنى ايضا المتحمس المتعصب.
 - ٤) برغم إدعاء الصهيونية بأن المسرح يتنافى مع وقار وجلال الطموحات والتقاليد اليهودية، إلا أنها اتخذته كأحد وسائلها للوصول إلى الأهداف وإحياء اللغة العبرية.
 - ٥) كان على المسرح فى رأى القادة السياسيين أن يصور الحياة الاجتماعية والتطور المصاحب للمراحل الزمنية ويوجه الشعب الذى يعيش هذه المراحل.

هوامش الفصل الثالث

- ١) المسيرى، موسوعة المفاهيم والمصطلحات المهنية (مرجع سبق ذكره)، ص ٣٦٨.
- ٢) وهو كاتب، عمل في مجال الخدمة العامة، ومن عشاق المسرح المؤمنين بدوره كأداة للتغيير الاجتماعية والثقافي في المجتمعات النامية. كان اسمه الحقيقي يوسكوفيتس
- ٣) Telem وهي تتكون من الحروف الأولى للعبارة العربية المسرح من أجل المبروت.

الملاحق والمراجع

ممثلى مسرح الهاييما فى الفترة من ١٩١٧ - ١٩٦٨

الاسم	تاريخ الميلاد	مكان الميلاد	تاريخ الالتحاق	تاريخ تركه للفرقة	تاريخ وفاته
عام ١٩١٧					
(١) ناحوم زيماخ	١٨٨٧	روسيا	١٩١٧	١٩٢٧ بعد رحلة أمريكا	١٩٣٩
(٢) مناخيم جنسين	١٨٨٢	بولندا	١٩١٧	١٩٢٣	١٩٥١
(٣) حنا روفينا	١٨٨٨	روسيا	١٩١٧	-	-
(٤) دافيد فلاردى	١٨٩٢	أوكرانيا	١٩١٧	١٩٢٣	١٩٧٣
(٥) تamar روزيس	١٨٩٨	أوكرانيا	١٩١٧	١٩٦٥	-
(٦) الياهو فينيار	?	?	١٩١٧	١٩٣٢	-
(٧) جروير	?	روسيا	١٩١٧	١٩٢٧	-
(٨) الكسنتر برودكين	?	?	-	١٩٢٨	-
عام ١٩١٨					
(١) شوشانا أقيقت	?	?	١٩١٨	١٩٢٥	-
(٢) ميريام الياس	?	?	١٩١٨	١٩٢٤	-
(٣) موسى هاليلى	١٨٩٥	روسيا	١٩١٨	١٩٢٥	١٩٧٤
(٤) شالومو كاهن	?	?	١٩١٨	١٩١٩	-
(٥) روبين بيريتز	?	?	١٩١٨	١٩٢٥	-
(٦) زيفى رافائيل	١٨٩٨	روسيا	١٩١٨	١٩٢٥	-
(٧) ناحاما فينيار	?	?	١٩١٨	١٩٣٢	-
(٨) تمىما يودايبينش	١٨٩٢	بولندا	١٩١٨	١٩٦٥	١٩٦٧
(٩) بينوسخنيدير	?	?	?	١٩٢٧	-
عام ١٩١٩					
(١) شانلى هندلير	١٩٠١	روسيا	١٩١٩	١٩٦٥	-
(٢) دافيد اتكين	١٨٩٢	?	١٩١٩	١٩٢٧	-
(٣) اهارون مسكين	١٨٩٨	روسيا	١٩١٩	-	١٩٧٤
(٤) خافا فلاردى (بوليت)	?	?	١٩١٩	١٩١٢	-

(تابع) ممثلى مسرح الهاييما فى الفترة من ١٩١٧ - ١٩٦٨

الاسم	تاريخ الميلاد	مكان الميلاد	تاريخ الالتحاق	تاريخ تركه للفترة	تاريخ وفاته
(٥) بنيامين زيماخ	١٩٠٢	روسيا	١٩١٩	١٩٢٧ بعد رحلة امريكا	-
(٦) شيفرا زيماخ (باركاس)	؟	روسيا	١٩١٩	١٩٢٧ بعد رحلة أمريكا	-
عام ١٩٢٠					
(١) زيفى بن خاييم	١٨٩٨	أوكرانيا	١٩٢٠	-	١٩٥٧
(٢) شالومو بروك	١٨٩٩	أوكرانيا	١٩٢٠		
(٣) باروخ كيمينسكى	١٨٩٢	أوكرانيا	١٩٢٠		١٩٤٦
(٤) خافا ادلمان	؟	؟	١٩٢٠	١٩٢٧	-
(٥) تسفى فريدلاند	١٨٩٨	أوكرانيا	١٩٢٠	١٩٦٦	١٩٦٧
(٦) ميرهام جولدينا (زيماخ)	؟	روسيا	١٩٢٠	١٩٢٧ بعد رحلة أمريكا	
(٧) إنا جوفينسكايا	١٨٩٤	روسيا	١٩٢٠	١٩٢٧	١٩٥٧
(٨) ليفيا بادويت	؟	؟	١٩٢٠	١٩٢٧	
(٩) ل. بودا لوكا	؟	؟	١٩٢٠	١٩٢٨	
(١٠) يهودا رونيشين	١٨٩٠	أوكرانيا	١٩٢٠	١٩٢٧	١٩٦٩
(١١) بيت - عسى ستمير			١٩٢٠		
(١٢) أرى وارشافير	١٨٩٨	روسيا	١٩٢٠		
عام ١٩٢١					
(١) رابكين بن أرى		روسيا	١٩٢١	١٩٢٧	١٩٧٠
(٢) بنيا لوبيتش	١٩٠٣	أوكرانيا	١٩٢١	١٩٢٥	
عام ١٩٢٢					
(١) يهوشوا بيرتونوف	١٨٧٩	ليتوانيا	١٩٢٢		١٩٧١

(تابع) ممثلى مسرح الهايما فى الفترة من ١٩١٧ - ١٩٦٨

الاسم	تاريخ الميلاد	مكان الميلاد	تاريخ الالتحاق	تاريخ تركه للفرقة	تاريخ وفاته
(٢) افرائى كيخياك			١٩٢٢	١٩٢٧	
(٣) ايتراك جولاند	١٩٠١		١٩٢٢	١٩٢٧	
عام ١٩٢٤-١٩٣٩					
(١) افراهام بارانز	١٨٩٤	روسيا	١٩٢٤		١٩٥٢
(٢) مناخيم بنيامينى	١٨٩٨	بولندا	١٩٢٧		١٩٥٩
(٣) شيمون فينكيل	١٩٠٥	روسيا	١٩٢٨		
(٤) رافائيل كلوتشكين	١٩٠٤	روسيا	١٩٢٨		
(٥) فورد هليوس بن زسى	١٨٩٦	روسيا	١٩٢٩	١٩٦٥	
(٦) غاييم اميتاى	١٨٩٨	ليتوانيا	١٩٣٢		١٩٧٣
(٧) شوشانا دوير	١٩١٢	سوريا	١٩٣٢		
(٨) نوراشيين	١٩٠٢	روسيا	١٩٣٢	١٩٦٥	
(٩) بيت أمى فينكيل	١٩٠٦	أوكرانيا	١٩٣٤		
(١٠) ارى كوتائى	١٩٠٠	أوكرانيا	١٩٣٤		
(١١) افراهام نينيو	١٩١٨	مصر	١٩٣٩		
عام ١٩٤٠ - ١٩٥٠					
(١) ناخوم بوخمان	١٩١٧	روسيا	١٩٤٠		
(٢) أداتل	١٩٢١	روسيا	١٩٤٠		
(٣) شموئيل سيجال	١٩٢٤	بولندا	١٩٤٥		
(٤) بنينا بيراخ	١٩٢٢	اسرائيل	١٩٤٦	١٩٦٠	
(٥) شوشانا رافيد	١٩٢٥	بولندا	١٩٤٦		
(٦) ميشا أشيروف	١٩٢٤	روسيا	١٩٤٦		
(٧) شالومو بارشافيت	١٩٢٨	اسرائيل	١٩٤٧		
(٨) شراجا فريدمان	١٩٢٤	بولندا	١٩٤٧		١٩٧٠
(٩) إسرائيل بيكير	١٩١٧	بولندا	١٩٤٨		
(١٠) أشير شيرف	١٩٣٢	رومانيا	١٩٤٩		
(١١) شموئيل رودانكى	١٩٠٢	بولندا	١٩٤٩		

(تابع) ممثلو مسرح الهابيمما فى الفترة من ١٩١٧ - ١٩٦٨

الاسم	تاريخ الميلاد	مكان الميلاد	تاريخ الالتحاق	تاريخ تركه للفرقة	تاريخ وفاته
(١٢) يوسف رودان عام ١٩٥١-١٩٦١			١٩٥٠		
(١) ميريام زوهار	١٩٢٩	رومانيا	١٩٥١		
(٢) يهودا أفرونى	١٩٣١	اسرائيل	١٩٥١		
(٣) باروخ دافيد	١٩٢٨	بلغاريا	١٩٥٣		
(٤) افير هيسكيانو	١٩٢٦	بلغاريا	١٩٥٣	١٩٦٢	
(٥) يوسف بانائى	١٩٣٣	اسرائيل	١٩٥٤		
(٦) داليا فريدلاند	١٩٣٦	اسرائيل	١٩٥٤		
(٧) اليانينا ميخايل	١٩٢٨	اسرائيل	١٩٥٥	١٩٦٥	
(٨) اسرائيل روزنشتايلك	١٩٢١	بولندا	١٩٥٧		
(٩) زيفى روزين	١٩١١		١٩٦٠		
(١٠) نسيم ابزيكرى	١٩٣٩	بلغاريا	١٩٦١		

تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهانيما) من ٨ أكتوبر ١٩٦٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
(١) امسية البداية (أ) الاخت الكبير (ب) الشمس الساخنة (ج) النار (د) ازعاج أو هيكل عظمي	عن أربع مسرحيات من الفصل الواحد هي : شالوم أسك ايزاك كاتزينيلسون ج. د. بيرتيز ج. د. بيركوفتيز	فاكتانجوف فاكتانجوف فاكتانجوف فاكتانجوف	موسكو موسكو موسكو موسكو	١٩١٨/١٠/٨ ١٩١٨/١٠/٨ ١٩١٨/١٠/٨ ١٩١٨/١٠/٨	١٠٤
(٢) اليهودى الابدى واعيدت المسرحية في	دافيد ينسكى	ف مكيد يلوف	موسكو	ديسمبر ١٩١٩	٣٠٤
(٣) الدبوك	س. اتسكى	فاكتانجوف	موسكو	١٩٢٣/٦/٥	١٠٠٠
(٤) الجوليم	هالبيرليفيك	ب. فيرشيلوف	موسكو	١٩٢٢/١/٣١	٣٤٠
(٥) حلم يعقوب	ر. بيرهوفمان	ب. سوكيفتش	موسكو	نوفمبر ١٩٢٥	٩٠
(٦) الطوفان	بيرجر	ب. فيرشيلوف	موسكو	ديسمبر ١٩٢٥	٤٥
(٧) الكنز	شالوم عليخيم	أ. ديكى	تل ابيب	١٩٢٨/١١/٢٩	١٢٠
(٨) تاج الملك داود	كالديرون ديلاباركا	أ. ديكى	تل ابيب	١٩٢٩/٥/٢٣	١٢٥
(٩) الليلة الثانية عشر	شكسبير	م. تشيكوف	برلين	١٩٣٠/٩/١٥	٨٧
(١٠) أوريل اكوستا	كارل فريدريك جوتزكوف	أ. جراتوفسكى	برلين	١٩٣٠/٩/٢٤	١٨٢
(١١) حوارى الشيطان	برنارد شو	ز. فريد لاند	تل ابيب	١٩٣١/٧/١	٢٢
(١٢) الشعلة المقدسة	سومرست موم	أ. فينار	تل ابيب	١٩٣١/٧/٢	١١٢
(١٣) الاغلال	هالبيرليفيك	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣١/١٢/١٦	١٢٦
(١٤) طرطوف	مولير	ى. بيرتوفوف أ. يارافز	تل ابيب	١٩٣٢/٢/٢٧	٣٧
(١٥) الضواحي	ف. رنجير	ز. فريد لاند	تل ابيب	١٩٣٢/٥/١٠	٦٥
(١٦) Amha	شالوم عليخيم	ز. فريد لاند ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٢/١١/٢٤	١٥٧
(١٧) يوم الجمعة القصير	ن. ريباليك	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٣/١/٩	١٦٢

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
١٨) Rahab	هـ. ساكوير	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٣/٥/١١	٣٠
١٩) اليهودى	ليون فيكتفونجيز	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٣/٧/٢٦	٨٨
٢٠) اللصوص الثلاثة	لومبير تونوتارى	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٣/١٢/٢٦	٢٩
٢١) هو وابنه	ج. د. بيركوفيتز	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٤/٧/٣٠	٣٢
٢٢) سحر	شالوم عليخيم	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٤/٤/٣٠	٨٥
٢٣) الذئاب	رومان رولاند	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٤/٥/١٦	٣٠
٢٤) الاستاذ ماتهائيم	هانز ولف	ل. لينديريج	تل ابيب	١٩٣٤/٧/٢٥	٦٨
٢٥) مريض الوهم	مولير	ل. لينديريج	تل ابيب	١٩٣٤/٨/١١	٣١
٢٦) خطاب أوربا	اميل بيرنهارد	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٥/١/١٣	٢٣
٢٧) المفتش العام	جوجل	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٥/٣/٢٢	٤١
٢٨) الحقول الخضراء أو اطفال الحقول	بيرتر هيرشين	ل. لينديريج	تل ابيب	١٩٣٥/٦/٣٠	١٥٣
٢٩) حلم الجوليم	هاليليفيك	ل. لينديريج	تل ابيب	اغسطس ١٩٣٥	٣٧
٣٠) أربعة أجيال	ل. كوهين فان دلفت	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٥/١١/٢٥	٤٢
٣١) يمزق على الكمان	شالوم عليخيم	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٥/١٢/١٧	١٧٦
٣٢) العادلون	جون جالوزورثى	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٦/٢/١٧	١٣
٣٣) حب على سبيل الصدفة	رونالد ووالتر جرين رود	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٦/٣/٢٣	١٦
٣٤) تاجر البندقية	شكسبير	ل. جينسر	تل ابيب	١٩٣٦/٥/١٤	٤٢
٣٥) هذه الليلة	تثان يسترنيزكى	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٦/٦/٣	٦
٣٦) الحساب الاخير	ناحوم سو كولوف	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٦/٦/١٤	٤
٣٧) وليم تل	فريدريك شيلر	ل. جينسر	تل ابيب	١٩٣٦/٧/١٨	١٩
٣٨) من الصعب أن تكون يهوديا	شالوم عليخيم	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٣٦/١٢/١٢	١١٣
٣٩) رحلات بنيامين	مينديل موكير	ب. كيميرنسكى	تل ابيب	١٩٣٧/٢/٢٥	١٧

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهاليمما) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
الثالث	سفوريم	و.أ. بارتز		١٩٣٧/٥/٤	٥٦
(٤٠) ادغن ميتك	ارفين شو	ز. فريدلاند		١٩٣٧/٨/٢٤	٢٢
(٤١) الحراس	ابفير هاداني	ز. فريدلاند		١٩٣٨/٩/٢٨	٤٥
(٤٢) الطاعون الابيض	كاريل تشايك	ب. كيميرنيسكي		١٩٣٨/١٠/٣٠	٨٤
(٤٣) اباء وابناء	و. فارنير	ز. فريدلاند		١٩٣٨/١٢/٢٧	٨١
(٤٤) اليهود المتصرمين	ماكس زفيج	ز. فريدلاند		١٩٣٩/٣/٢٨	٢٢
(٤٥) بستان الكرز	انطون تشيكوف	ز. فريدلاند		١٩٣٩/٥/٢٨	٢٢
(٤٦) Katrielites	شالوم عليخيم	ب. كيميرنيسكي		١٩٣٩/٧/١٩	٢٢٨
(٤٧) ميرتل افروز	جاكوب جوردين	ز. فريدلاند		١٩٣٩/٨/٧	١٧
(٤٨) من يكون الرجل ؟	هاليرليفيك	ب. كيميرنيسكي		١٩٣٩/١٢/٣	١٠٧
(٤٩) الأم	كاريل تشايك	ز. فريدلاند		١٩٤٠/١/١٣	٢٨
(٥٠) بنات سميت	بيرتيز هيرشبين	ي. بيرتوفوف	تل ابيب	١٩٤٠/١٠/٣	٢٠
(٥١) اعمدة المجتمع	أيسن	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤٠/٦/١	٣٦
(٥٢) رويني، أمير اليهود	ماكس برود	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤٠/٧/٢٥	٢٤
(٥٣) ورطة عائلية	و. ليون	و.أ. بارتز	تل ابيب	١٩٤٠/٨/٢٦	٥٠
(٥٤) ولدى الوزير	أ. بيرايو	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤٠/١٠/١٥	٣٣
(٥٥) الله والانسان	جاكوب جوردين	ب. كيميرنيسكي	تل ابيب	١٩٤٠/١٢/١٤	٢٧
والشيطان	و. وارنير	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤١/١/١١	١٤٢
(٥٦) جلوريوس صانع المعجزات	و. وارنير	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤١/٣/٢٦	٤٢
(٥٧) مكحال ابنه شاول	اهارون اشمان	ب. كيميرنيسكي	تل ابيب	١٩٤١/٤/٢٦	٣٢
(٥٨) القدس وروما	ناتان بسترشكي	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤١/٧/١٢	١١٠
(٥٩) المتهم البرئ	الكسندر اوسروفسكي	ي. بيرتوفوف	تل ابيب	١٩٤١/١٠/٢٧	٣١
(٦٠) التفرج	ل. فودور	ز. فريدلاند	تل ابيب	١٩٤١/١١/٢٣	٣١
(٦١) ناجر وارسو	ر. برانستايتر	ب. كيميرنيسكي	تل ابيب		
(٦٢) ثوب نساء	و ب فون	ز. فريدلاند			

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
٦٣ عالمين	مكويثان	ب. كيميريسكى		١٩٤٢/١/١٨	٢٧
٦٤ حفلة موسيقية	ماكس زفيج	ز. فريدلاند		١٩٤٢/٣/٨	٢٧
٦٥ الجريمة والعقاب	هيرمان بار	ز. فريدلاند		١٩٤٢/٤/٢٥	٩١
٦٦ هذه الأرض	ديستوفسكى	ز. فريدلاند		١٩٤٢/٩/١٩	٢١٣
٦٧ نجمة الصبح	اهارون اشمان	ب. كيميريسكى		١٩٤٢/١١/٢٨	٤٨
٦٨ رجال من روسيا	اميليان وليامز	ز. فريدلاند		١٩٤٣/٤/٣	٨٠
٦٩ ابنة يافت	كونستنتين	ز. فريدلاند			
٧٠ تيفيا بائع اللبن	سيمونوف	ب. كيميريسكى		١٩٤٣/٦/٢٦	٤٢
٧١ ساعيش	كلارا يوشفيتز	ب. كيميريسكى		١٩٤٣/١٢/٢٥	٢٧٧
٧٢ عودة الابناء	شالوم عليخيم	ز. فريدلاند		١٩٤٤/٥/٦	٥٩
٧٣ فيدرا	دافيد بيرجيسون	ز. فريدلاند		١٩٤٤/١٢/٤	٦٩
٧٤ الزواج	أ. بيلين	ز. فريدلاند		١٩٤٥/٤/٢٨	٥٢
٧٥ وارسو	راسين	ز. فريدلاند		١٩٤٥/٧/١٥	٢٧
٧٦ ابلاغ	جوجول	ي. بيرتوتوف		١٩٤٥/١١/٢٥	٤٢
٧٧ هاملت	شالوم أسك	ز. فريدلاند		١٩٤٦/٣/١٧	٢٩
٧٨ الطوفان	اهارون اشمان	ي. بيرتوتوف		١٩٤٦/٥/٢٦	٥٥
٧٩ مسألة درافوس	شكسبير	ز. فريدلاند		١٩٤٦/٧/١٤	١٩
٨٠ كرايتون العجيب	ه. بيرجير	ز. فريدلاند		١٩٤٦/١٢/١	٢٤
٨١ اوديب ركس	هانز. ج. ريفيك	ز. فريدلاند			
٨٢ عائلة Heine	ز. هيرتزوج	ز. فريدلاند			
٨٣ فى المطبخ	ج. م. بارى	أ. بارانز		١٩٤٧/١/١٢	١٧
٨٤ حب الصهيونية	سوفوكليس	ث. جوثرى		١٩٤٧/٢/٩	٥٥
٨٥ الاشباح	سامى جرونيان	س. فينكيل		١٩٤٧/٤/١٣	٢٤
	شالوم عليخيم	ي. بيرتوتوف		١٩٤٧/٦/١٥	٢٩
	ابراهيم مايو	ز. فريدلاند		١٩٤٧/٧/١٥	١٠١
	ابسن	س. فينكيل		١٩٤٧/٩/١٦	٥٥

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهايمبا) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
٨٦) استشهاد	شالوم اسك	ز. فيريد ندلا		١٩٤٧/١٢/٢٣	٢٩
٧٨) نهار وليل	شالوم اسك	س. فينكيل		١٩٤٨/١/٢٥	٥١
٨٨) حدود خارجية	سوتون فاني	ز. فيريدلاند		١٩٤٨/٣/٢	١٧
٨٩) نوح	اندريه اوييه	س. فينكيل		١٩٤٨/٣/٣١	١٦
٩٠) في قمار النقب	بيجال موسيسون	س. فينكيل		١٩٤٩/٢/١٠	٢٢٧
٩١) شاول	م. زيفيج	س. فينكيل		١٩٤٩/٥/٧	٩
٩٢) حلم ليلة صيف	شكسبير	ج. جيلنير		١٩٤٩/٥/٢٥	١٢١
٩٣) الرهائن	عماتويل رويليس	هد. كلورمان		١٩٤٩/٧/٤	٩٠
٩٤) حب جديد	لعارون اشمان	أ. بارتر		١٩٤٩/١٠/٢٠	٤٣
٩٥) بارابارا بلوميرج	كارل زوكماير	أ. شيلاتك		١٩٤٩/١٢/١١	٢١
٩٦) الصفارة الفضية	ر. أ. ماكرو	س. فينكيل		١٩٥٠/١/٥	٢٨
٩٧) عطيل	شكسبير	ج. جيلنير		١٩٥٠/٣/٥	١٠٠
٩٨) بلدتنا	ثورنتون وايلدر	أ. شميلاتك		١٩٥٠/٣/٢٦	٣٣
٩٩) في نهاية الايام	جيم هزاز	س. فينكيل		١٩٥٠/٦/١٥	١٢
١٠٠) العنيد	س. جولدوني	ز. فيريدلاند		١٩٥٠/٧/٢٧	٣٠
١٠١) الانسة مايبل	ر. س. شريف	س. فينكيل		١٩٥٠/١٠/٢٦	٢٩
١٠٢) منزل هاليلى	موشى شامير	ز. فيريدلاند		١٩٥٠/١٢/٣	٦٤
١٠٣) خروف في صحة جيلة	لوب دى فيجا	م. هاليفى		١٩٥١/١/٢٢	٢٥
١٠٤) وفاة باتع جوال	ارثر ميللر	ج. جيلنير		١٩٥١/٣/٤	١١١
١٠٥) زواج فيجارو	بومارشيه	ج. جيلنير		١٩٥١/٤/١	٥٥
١٠٦) اسطورة النهر	أ. كاسونا	أ. نينو		١٩٥١/٥/٢٠	٣٢
١٠٧) الام شجاعة	بريخت	لى. ستراسبيرج		١٩٥١/٧/١٥	٤٥
١٠٨) بيت برناردا البيا	فريدريكو جارسيالوركا	لى. ستراسبيرج		١٩٥١/١٠/٧	١٠
١٠٩) الثعالب الصغيرة	ل. هيلمان	ز. فيريدلاند		١٩٥١/١١/١١	٢٤

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهاييما) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان المرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
١١٠ في الطريق الى ايلات	اهارون ميخيد	س. فريدمان		١٩٥١/١٢/٥	٣٩
١١١ الاب	أ. متراندبرج	س. فينكيل		١٩٥٢/١/٦	٤٠
١١٢ ترويض النمرة أو ترويض الشربة	شكسبير	ج. جيلنير		١٩٥٢/٣/٦	٣٥
١١٣ القلعة	ايمانويل روبليس	ز. فريدلاند		١٩٥٢/٥/١٤	٢٢
١١٤ بيرجنيت	ابسن	س. مالمكويت		١٩٥٢/٦/١	٨٥
١١٥ أم الطيعة	أ. بيرابو	أ. نينو		١٩٥٢/٧/٩	٤٣
١١٦ قصة عسكري	س. ف. راموز	ر. موردو		١٩٥٢/٨/٣٠	١٣
١١٧ الطائر الأزرق	موريس ماتيرلينغ	ر. موردو		١٩٥٢/١٠/٦	١٠٧
١١٨ أنا القائد	يوش	أ. بيكير		١٩٥٢/١١/١٣	٧٢
١١٩ الطبيب بدلا من نفسه	مولير	ر. كلونكن		١٩٥٢/١٢/٢٥	٢٤
١٢٠ قصة أمير	ابراهيم جولدقاند	د. ليكت		١٩٥٣/١/٢٥	٤٥
١٢١ جون جابريل	هنريك ابسن	س. فينكيل		١٩٥٣/٢/١٥	٧
بوركمات	ف. مولنار	ج. جيلنير		١٩٥٣/٣/٢٥	١٩
١٢٢ ليلوم	م. اندلسون	ج. جيلنير		١٩٥٣/٤/٣٠	٢١٨
١٢٣ مستغرق في النجوم	ك. ويلي	أ. بيكير		١٩٥٣/٧/٢٩	١١٨
١٢٤ اسمه يفوقه أهمية	ي. كيشون	ه. كلورمان		١٩٥٣/٩/٢٤	١٧
١٢٥ قصير وكليوباترا	جورج برناردشو	س. فريدمان		١٩٥٣/١٢/١٩	٥٧
١٢٦ الملك اقسى	نسيم الوني				
الجميع	ليو تولستوى	أ. بيكير		١٩٥٤/١/٩	٣٣
١٢٧ البجة الحية	روجر ماك دوجال	أ. أسير		١٩٥٤/٢/٦	٦٨
١٢٨ فرار	موشى شامير	ز. فريدلاند		١٩٥٤/٣/٢٢	٥٥
١٢٩ ليلة عاصفة					

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهاييما) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
١٣٠) ماكبت	شكسبير	س. مالكويت		١٩٥٤/٤/١٨	٥٠
١٣١) البوتقة	أثر ميللر	أ. أسيو		١٩٥٤/٧/٣	٤٢
١٣٢) شيدفا وانا	أهارون ميجيد	أ. بيكير		١٩٥٤/٩/٢٩	١١٢
١٣٣) ثورة قابيل	هـ. فوك	ب. فري		١٩٥٤/١٠/٢٣	١١٤
١٣٤) البطة البرية	أيسن	س. مالكويت		١٩٥٤/١٢/٥	٢١
١٣٥) حكاية الثلاثة والاربعة	هـ. ن. بياليك	س. فريدمان		١٩٥٥/٢/١٢	٤١
١٣٦) مشرب الشاي في قمر اغسطس	جون باتريك	ج. جيلنير		١٩٥٥/٣/٥	١٣٣
١٣٧) الملك لير	شكسبير	ج. جيلنير		١٩٥٥/٤/٢١	٩٤
١٣٨) المنتصرون	ب. أ. بريل	أ. نينو		١٩٥٥/٧/٢	٢١
١٣٩) هنري الرابع	لويجي بيرانديللو	ز. فريدلاند		١٩٥٥/١٠/١٥	٣١
١٤٠) ميديا	يوريديس	ب. فري		١٩٥٥/١١/٥	٩٩
١٤١) البطل ياندار	ز. سكتيور	س. فينكيل		١٩٥٥/١٢/٣	٥١
١٤٢) الى الربيع	موريس بوليت	أ. بيكير		١٩٥٦/١/٢١	١٩
١٤٣) فاوست	جوته	ج. جيلنير		١٩٥٦/٣/١٥	٢٥
١٤٤) مشهد من الجسر	آرثر ميللر	هـ. كالوس		١٩٥٦/٤/١٤	١١٩
١٤٥) الانابيب	ج. روي	س. فريدمان		١٩٥٦/٦/٢٧	٢٥
١٤٦) أحب مايك	أهارون ميجيد	أ. بيكير		١٩٥٦/٨/٢٣	١٢٧
١٤٧) الاخوة كرامازوف	ديستوفسكي	ز. فريدلاند		١٩٥٦/١٠/٦	٢٨
١٤٨) الاسود على الابيض	افرايم كيشون	ي. زيلبرج		١٩٥٧/١٢/٢٩	٥١
١٤٩) مذكرات أنا فونتك	ف. جود ريتش أ. هاكيت	أ. بيكير		١٩٥٧/١/٢٢	١٧٩
١٥٠) أنا كريستي	يوجين اونيل يوش.	هـ. كالوس س. فريدمان		١٩٥٧/٢/٢٣ ١٩٥٧/٦/١١	١٠٠ ٦١

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
١٥١) ابتسلاع على شاطئ مابوما	و. سارويات	ب. فرى		١٩٥٧/١٠/١٠	٢٢
١٥٢) مذبحه الابراء	جيم اونيل	هـ. كالوس		١٩٥٧/١٠/٢٦	٣٢
١٥٣) مهرجان اللصوص	فيلسيان مارسو (فرنسي)	أ. بارماك		١٩٧٥/١٢/٧	١٦٧
١٥٤) البيضة	يجال مونسون	ب. فرى		١٩٥٨/١/١٨	١٥٤
١٥٥) السقى به الى الكلاب	بريخت	أ. بيكير		١٩٥٨/٣/١٥	٥٢
١٥٦) اطيف سيمون	ماكار	أ. أسيو		١٩٥٨/٦/٢٨	٧٨
١٥٧) حنا سزيس	هانوك بارتوف	أ. نينو		١٩٥٨/٦/٢٨	٧٨
١٥٨) لكل ست أجنة	يهوديت هينديل	أ. بيكير		١٩٥٨/١٠/٢١	٣٨
١٥٩) شارع النجوم	ارستوفانيس	م. فولاناكيس		١٩٥٨/١٢/١٧	٥٣
١٦٠) ليمسترانا	يوجين اونيل	ب. فرى		١٩٥٩/١/٢٨	٤١
١٦١) لمسة الشاعر	شكسبير	ت. جوثري		١٩٥٩/٢/٢٤	٣٧
١٦٢) تاجر البندقية	جون اوزبورن	هـ. كالوس		١٩٥٩/٤/٢٣	٥٤
١٦٣) انظر وراءك فى غضب	اليندرو كاسونا	ج. شين		١٩٥٩/٥/٢٣	١٣٠
١٦٤) الانشجار تموت واقفة	ماكس فريش	س. فريدمان		١٩٥٩/٦/١٧	٤٠
١٦٥) هارى بيدرمان	دورينمات	يوسف ميللو		١٩٥٩/١٠/١٧	١٣٤
١٦٦) الزهرة	ر. رولز	أ. نينو		١٩٥٩/١٢/١٢	١٣٦
١٦٧) اثني عشر رجلا غاضبا	س. ن. بياليك	س. فريدمان		١٩٦٠/٣/٢٤	١٢
١٦٨) حكاية الثلاثة والاربعه (مسرحية)					

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
(١٦٩) العم فاتيا	أ. تشيكوف	ج. شين		١٩٦٠/٤/٣	١٣
(١٧٠) يانسه	جورج دوغال	أ. بيكير		١٩٦٠/٦/١١	٥٤
(١٧١) اويرا الثلاث بنسات	بريخت	يوسف ميللو		١٩٦٠/٧/١٣	٤٨
(١٧٢) رحلة الأيام	يوجين اونيل	هـ. كالوس		١٩٦٠/١١/١	٢٣
(١٧٣) الطويلة في الليل	و. جيسون	أ. نيتسو		١٩٦٠/١٢/٣	١٧٠
(١٧٤) العامل المعجزة	دورينمات	ز. فريدلاند		١٩٦١/١/٤	٢٠
(١٧٥) زواج السيد ميسيبي	و. هول	م. اشيروف		١٩٦١/٣/٢٦	٢٣
(١٧٦) الطويل القصير والضخم	شكسبير	ب. كوى		١٩٦١/٧/١	٢٩
(١٧٧) يوليوس قيصر	كوليت	أ. نيتو		١٩٦١/٩/٢٥	٢١
(١٧٨) جيحي	برنارد شو	ج. كريستوف		١٩٦١/١٠/١٦	٢٢
(١٧٩) وظيفة مسز وارن	نسيم الونى	نسيم الونى		١٩٦١/١٢/٩	٣٧
(١٨٠) ملابس الامبراطور الجديدة	بريخت	س. بوزيم		١٩٦٢/١/١٤	١٤
(١٨١) هارى بونستلا وخادمه ماثي	ج. لورانس	ج. جيلنير		١٩٦٢/٣/٢	٤٨
(١٨٢) ميراث الريح	و. أ. لى	ج. جيلنير		١٩٦٢/٣/٢٠	٤٤
(١٨٣) امبلى والبوليس السرى	أ. كليستير	م. سيجلى		١٩٦٢/٣/٢٤	٧
(١٨٤) الملكة والثوار	ج. جيلنير	م. جولان		١٩٦٢/٥/٢	١٨
(١٨٥) عصر البراءة	و. بيتي	أ. موسكوفيتز		١٩٦٢/٦/٣٠	١٥
(١٨٦) جزيرة افروديت	ز. لينز	أ. كايانتيك		١٩٦٢/٧/١١	٢٣٣
(١٨٧) سفر التكوين	أ. بارنس	أ. كايانتيك		١٩٦٢/٩/٢٢	٩٠
(١٨٨) شقة للايجار	أ. هارون ميخيد	أ. بيكير			
	س. بار. شافيت				

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
١٨٨) ايما لادوس	أ. بريغفورت م. مونوت	أ. نيتو		١٩٦٢/١١/٦	٢٤٢
١٨٩) اطفال الظل	ب. ز. تومير	أ. بيكير		١٩٦٢/١١/٢٨	٢٠٦
١٩٠) الحرب والسلام	تولستوى	ج. جيلنير		١٩٦٢/١٢/١٧	٣٨
١٩١) علماء الطبيعة	دورينمات	أ. نيتو		١٩٦٣/٣/٢٣	٧٧
١٩٢) لكل طريقته على هذا النحو أو ذاك	بيرانديللو	ج. جيلنير		١٩٦٣/٥/١٨	٢٠
١٩٣) موت أو رحيل الملك	يوجين اونيكو	أ. ديبيل		١٩٦٣/١٠/١٢	٤٢
١٩٤) صورة نهائية	بيتراميتوف	أ. اميو		١٩٦٣/١٠/١٩	٨٠
١٩٥) يلى الكذاب	ويليز هول، كيث ووتر هاوس	ل. فيلير		١٩٦٣/١٢/١٩	٧٤
١٩٦) قلداس من أجل راهبة	و. فولكانير البرت كاموس	أ. اميو		١٩٦٤/٤/٢٥	٥٥
١٩٧) الباريسية	هنرى يسكو	ي. زيليرج		١٩٦٤/٦/١٣	٧٦
١٩٨) النائب	رولف هوكهوت	أ. نيتو		١٩٦٤/٦/١٦	١٢٦
١٩٩) رحلة الى نينيفا	يهودا اميخاى	ج. جيلنير		١٩٦٤/٧/٢١	٣٨
٢٠٠) الأم	كارتشاينيك	ز. فريدلاند		١٩٦٤/٩/٢١	١١٢
٢٠١) كوميديا الاخطاء	شكسبير	أ. ديبيل		١٩٦٤/١٠/١٠	٩٧
٢٠٢) مس جوليا	سترانديج	ر. مورجان		١٩٦٤/١٢/١	٥٤
٢٠٣) العشاق	هارولد بيتير	ر. مورجان		١٩٦٤/١٢/١	٥٤
٢٠٤) الثوب الازرق	جيمس بلدوين	أ. نيتو		١٩٦٥/١/١٧	٦٧
٢٠٥) من يخاف فرجينيا وولف	ادوارد الى	ه. كالوس		١٩٦٥/٢/١١	٢١٩
٢٠٦) الغروب	أ. باديل	س. قريمان		١٩٦٥/٣/٨	٣٦

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهاييما) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
(٢٠٧) نوم الاسرى	س. فرای	ی. زیلیرج		١٩٦٥/٥/١٦	١٨
(٢٠٨) من الصعب أن تكون يهوديا	شالوم عليخيم	أ. نيتو		١٩٦٥/٦/٢٣	٨٠
(٢٠٩) يوم أحسد في نيويورك	نورماند كراسنا	ی. زیلیرج		١٩٦٥/٨/٨	٨٠
(٢١٠) حكاية فيثاغورث	ناتان الترمان	س. فريدمان		١٩٦٥/٨/٢٤	١٤
(٢١١) Le Malentendu	البير كامی	أ. دييل		١٩٦٥/١٠/٢٥	٨
(٢١٢) البجیران	ی. بارناتان	ی. رودان		١٩٦٥/١١/١٨	٦
(٢١٣) مذكرات امرأة	جوجل	ز. فريدلاندر		١٩٦٥/١١/٢٠	١٠
(٢١٤) اوليفر	لوتيل يارت	ب. كوی		١٩٦٦/١/١٧	٥٨
(٢١٥) مناقشات حدودية	ج. اوديسيتي	م. الماز		١٩٦٦/١/١٩	٢٥
(٢١٦) السبب كان وردا	فرانك جيلروي	أ. نيتو		١٩٦٦/٥/٤	٣٩
(٢١٧) ايزاك وبتيرج	ك. روز نقارب	أ. بيكير		١٩٦٦/٥/٧	١٦
(٢١٨) ليلة يونسكو	يوجين يونسكو	د. بيرجمان		١٩٦٦/٥/٢٢	٢٣
(أ) الساكن الجديد					
(ب) فاة للزواج					
(ج) ارتجال					
(د) كابوس لأنتين					
(٢١٩) عطلي	شكسیر	ب. دورمجل		١٩٦٦/٩/١٠	٩٧
(٢٢٠) ناتان الحكيم	ج. ی. ليينج	ب. فری		١٩٦٦/١٠/٨	٢٧
(٢٢١) ليلة ساحرة وحكم بالموت	ج. كراسينسكي	ر. مورجان		١٩٦٦/١٠/٣٠	٦٣
(٢٢٢) الطذاری	جين جينيه	أ. الماز		١٩٦٦/١١/٢٦	٢٥
(٢٢٣) الفصل النشط	اهارون ميچيد	أ. كاباتيك		١٩٦٧/١/١٣	٣٦
(٢٢٤) هذه الارض	اهارون اشمان	ی. رودان		١٩٦٧/١/١٦	٤٦
(٢٢٥) تاجرو	سلافومير مروزيك	أ. باردينی		١٩٦٧/٣/٧	٩٦

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهايمما) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
(٢٢٦) زينة الهندي الصغير	دونالد هوارث	أ. نينيو		١٩٦٧/٤/٦	١٨
(٢٢٧) يرغوث في اذنها	جورج فيلو	ب. دروسجول		١٩٦٧/٨/٢	٦٤
(٢٢٨) المهدي	أليكس اريوسوف	ر. مورجان		١٩٦٧/٨/١٥	١٣٠
(٢٢٩) بيكيت أو شرف الله	جين اونيل	ه. كالوس		نوفمبر ١٩٦٧	٩٤
(٢٣٠) اثنين اثنين	أ. لياكوم	ر. مورجان		ديسمبر ١٩٦٧	٤٥
(٢٣١) الموائد المنفصلة	ت. راتيجان	ج. جيلنير		يناير ١٩٦٨	٦٢
(٢٣٢) النقطه	ي. جامياكوى	د. ليفين		مارس ١٩٦٨	٤٣
(٢٣٣) سليمير المحبوب	ي. لايشي	ن. كيسيلى		يونيو ١٩٦٨	٤٣
(٢٣٤) رقصة الموت	أ. سترانديبرج	م. شافرفير		يونيو ١٩٦٨	٢٣
(٢٣٥) حروف فى ارض العجائب	و. اوفيك	م. سيجلى		اغسطس ١٩٦٨	١١٠
(٢٣٦) القتل الصغار	ج. فيغير	أ. دافيد		أكتوبر ١٩٦٨	٣٥
(٢٣٧) فى نظار جودو	صامويل بيكيت	ي. اينزواتلى		ديسمبر ١٩٦٨	٦٢
(٢٣٨) العمه ليزا	نسيم الونى	نسيم الونى		يناير ١٩٦٩	٨٨
(٢٣٩) روح مرحة	نويل كوارد	د. هاربير		فبراير ١٩٦٩	٢٠
(٢٤٠) ششمون	بيجال موسيتسون	د. ليفين		مارس ١٩٦٩	٢٠
(٢٤١) فولبون أو الثعلب	بن جونسون	د. وليام		ابريل ١٩٦٩	٥٠
(٢٤٢) ٦ شخصيات تبحث عن مؤلف	لويجى بيرانديللو	ي. اينزواتلى		اغسطس ١٩٦٩	١٠٩
(٢٤٣) الحمقى	ت. جونيس	م. سيجلى		١٩٦٩/١٠/٢٥	غير معروف
(٢٤٤) الصيف	ر. ونجارتن	ت. توما		يناير ١٩٧٠	غير معروف
(٢٤٥) الرحلة الانكفائية	أ. البراز	أ. تامير		فبراير ١٩٧٠	غير معروف
(٢٤٦) النورس	تشيكوف	ج. هيرسك		مارس ١٩٧٠	غير معروف
(٢٤٧) اغتصاب السلطة	بريخت	م. بلاك مورى		مارس ١٩٧٠	غير معروف
(٢٤٨) اجازة الاسكافى	ت. ديكير	د. وليام		مارس ١٩٧٠	غير معروف

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
٢٤٩ (التوازن البيهيج	أ. ألي	م. ميخام		ابريل ١٩٧٠	١٠٣
٢٥٠ (الاحتفال	د. ستوري	م. ميخام		يونيو ١٩٧٠	٤٧
٢٥١ جيمي	ب. ز. تومير	ر. ميرون		اغسطس ١٩٧٠	غير معروف
٢٥٢ اميلي	جورج فيلو	ت. توما		١٩٧٠/٨/٢٢	غير معروف
٢٥٣ يهود الصمت	أ. ويسيلي	ب. فري		١٩٧٠/١١/١١	١٠٦
٢٥٤ الكذاب	س. جولدوني	ر. ميرون		١٩٧٠/١١/٢١	٧٥
٢٥٥ تضحية يوسف	ي. كينيوك	ي. كينيوك		١٩٧٠/١١/٢١	١٧
٢٥٦ الكراسي	يوجين اونيسكو	د. ليفين		١٩٧٠/١٢/٩	١١١
٢٥٧ بيرجيت	ابسن	ي. انيزايلي		١٩٧١/٢/١٣	٤٥
٢٥٨ وشم الورد	تينيسي وليامز	م. ميخام		١٩٧١/٣/٤	٨٤
٢٥٩ وراء الحلود	أ. هـ. يرينير	ي. موندي		١٩٧١/٣/٢٤	١٩
٢٦٠ القديس جون	برنارد شو	م. ميخام		١٩٧١/٥/١	٤٦
٢٦١ كولومبي	جين اونيل	ت. توما		١٩٧١/٦/١٩	٥٤
٢٦٢ الحديث النسي	أ. لوكبون	ت. جونيس		١٩٧١/٧/١٠	١٦٥
٢٦٣ كاليجولا	البير كامى	أ. ديبيل		١٩٧١/٨/٢١	٢٢
٢٦٤ غجر يافا	نسيم الونى	نسيم الونى		١٩٧١/١٠/٤	١٠٧
٢٦٥ تيودورا	أ. سكيندير	ن. نيتاي		١٩٧١/١٠/٢٦	٢٤
٢٦٦ المخطوط	ف. اربال	د. ليفين		١٩٧١/١١/٢٧	٩
والامبراطور					
٢٦٧ مسرحية الاحلام	أ. شتريندريج	س. مالمكوست		١٩٧١/١٢/١١	١٣
٢٦٨ هيرو ورميام	ف. هيبيل	أ. سزافياتسكى		١٩٧٢/١/١٥	١٣
٢٦٩ ليلة استقلال	أ. راز	م. اشيروف		١٩٧٢/١/١٥	١٣
مستر شيتيفي					
٢٧٠ الوطن	د. ستوري	م. ميخام		١٩٧٢/٢/٢٦	٣٥
Stempeniu (٢٧١	شالوم عليخيم	س. يونيم		١٩٧٢/٣/٨	٤٦
٢٧٢ وصية كاسب	أ. سواسونا	يوسف ميللو		١٩٧٢/٥/١٣	١٨٧

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٤ • ١٩٢٥

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
(٢٧٣) عائلة روكفيلر	ر. د. اوبالدنيا	ر. ميرون		١٩٧٢/٦/٣	٤١
(٢٧٤) رحلة لأثنين	أ. نيكولاى	ز. ستولبير		١٩٧٢/٨/٩	٤٧
(٢٧٥) فى نهاية الايام	س. هزاز	د. ليفين		١٩٧٢/٩/٧	٢٢
(٢٧٦) ماراه كبير الخدم	ج. اوتون	ت. جونيز		١٩٧٢/١١/٤	١٥
(٢٧٧) برج العنقاء	أ. كايين	س. انزيمون		١٩٧٢/١١/٢١	٣٧
(٢٧٨) القبض على لمس	ى. لايد	ن. نيتاي		١٩٧٣/١/٦	٧٢
(٢٧٩) أوراق اسيرين	م. ريد جرافى	ت. جونيز		١٩٧٣/٢/١٠	٤٦
(٢٨٠) كل شئ فى الحديقة	ادوارد آلى	م. ميخام		١٩٧٣/٣/١٠	٤٩
(٢٨١) دكتور فاوست	مارلو	أ. ساكس		١٩٧٣/٥/٢	١٥
(٢٨٢) ايام قديمة	ه. بينتر	ل. سخاخ		١٩٧٣/٥/١٢	٢٣
(٢٨٣) قط على سطح من الصفيح الساخن	تينى وليامز	م. ميخام		١٩٧٣/٥/٣٠	٥٤
(٢٨٤) زوجات وندسور المرحات	شكسبير	أ. امير		١٩٧٣/٧/١٤	٤٠
(٢٨٥) الزوج الابدى	ديستوفسكى و. ليلين	أ. شافيت		١٩٧٣/٩/١٥	٣٥
(٢٨٦) السلام	ى. يار يوسف	د. جيلرون		١٩٧٣/١٠/١٨	٩٢
(٢٨٧) كيف يحب الآخر نصف حب	أ. ايكيون	م. سبيرير		١٩٧٣/١٢/٨	٦٨
(٢٨٨) Ho Ho Julia	افرايم كيشون	أفرايم كيشون		١٩٧٣/١٢/٢٩	٢٥١
(٢٨٩) مثل قطرة فى المحيط	م. سبيرير	م. سبيرير		١٩٧٤/١/١٩	١١
(٢٩٠) الابواب المخلقة	م. فرماود	ن. ميكائيلس		١٩٧٤/٣/٢٠	٤٥
(٢٩١) موت دانتون	ج. بوختار	يوسف ميللو		١٩٧٤/٦/٦	١٧

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
٢٩٢ Catsplay	أ. اوركينى	هـ. كلوت موسون		١٩٧٤/٩/١	٤٣
٢٩٣ حفل زفاف	ى. يار يوسف	ت. ليفى		١٩٧٤/٩/٧	٥٣
٢٩٤ رحلة النهار الطويل فى الليل	يوجين اونيل	م. مياخام		١٩٧٤/١٠/١٩	٨٢
٢٩٥ ماكييت	يوجين اينيسكو	د. بيرجمان		١٩٧٤/١١/٣٠	٣٧
٢٩٦ عبث ونفاق	أ. ولفسون	و. نيتزان		١٩٧٤/١٢/٢٨	٣١٩
٢٩٧ يوم اختطافهم للبايا	ج. ييشنكورت	ب. فرى		١٩٧٥/٣/٨	٣٨
٢٩٨ الرهائن	أ. روبليس	م. اشيروف		١٩٧٥/٥/١٠	٨٣
٢٩٩ الملك ليدى	نسيم الونى	نسيم الونى		١٩٧٥/٥/١٥	٤٢
٣٠٠ دريفوس	ج. س. جروميرج	ل. سكاك		١٩٧٥/٩/٩	١٣
٣٠١ الكنز	شالوم عليخيم	و. نيتزان		١٩٧٥/١٠/١٥	٨٨
٣٠٢ الام شجاعة	بريخت	د. ليفين		١٩٧٥/١١/١	١١٤
٣٠٣ القلعة	ف. كفكا	ى. يوزايللى		١٩٧٦/١/١	٢٢
٣٠٤ الملك جون	م. برود	د. ليفين		١٩٧٦/١/٣١	٢١
٣٠٥ السطح	هـ. ميتلبروتك	و. نيتزان		١٩٧٦/٣/٣١	٤٩
٣٠٦ قادش	أ. جينسيبرج	هـ. سنير		١٩٧٦/٤/٢٤	٣١
٣٠٧ عدو الشعب	ابسن	ى. يوزايللى		١٩٧٦/٥/١٥	٢٥
٣٠٨ قبعة القش الايطالية	ى. لايتش	و. نيتزان		١٩٧٦/٧/٣١	١٣٨
٣٠٩ من يخاف فرجينيا وولف	ادوارد اليبى	هـ. كالوس		١٩٧٦/١١/١٣	٨٢
٣١٠ ريتشارد الثالث	شكسبير	د. ليفين		١٩٧٦/١١/٢٧	٣٣
٣١١ المياة العميقة	هـ. ميتلبروتك	ونيتزان		١٩٧٧/٣/٢٧	غير معروف
٣١٢ شخص طيب من سيزوان	بريخت	د. ليفين		١٩٧٧	غير معروف

(تابع) تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهائيم) من ٨ أكتوبر ١٩١٨ - ١٩٧٨

اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	تاريخ أول عرض	عدد الحفلات
(٣١٣) السبت والاحد والاثنين	أ. دي فيليو	أ. الداد		١٩٧٧	غير معروف
(٣١٤) مريض الوهم	موليير	س. ريجي		١٩٧٧	غير معروف
(٣١٥) هل تعرف المجرة ؟	ك. ويتلينجير	أ. شافيت		١٩٧٧	غير معروف
(٣١٦) أربعة نساء	ب. جيمس	ه. ك. هوسون		١٩٧٧	غير معروف
(٣١٧) اسمه يسبقه	افرايم كيشون	أ. دافيد		١٩٧٧/١٠/٢٧	غير معروف
(٣١٨) الملك اوديب	سوفوكليس	أ. شافيت		١٩٧٧/١٢/١٧	غير معروف
(٣١٩) المطبخ	أ. ويسكير	و. نيتزان		١٩٧٨/١/٢٦	غير معروف
(٣٢٠) Woyzeck	ج. بوختر	د. ليفين		١٩٧٨/٤/٦	غير معروف
(٣٢١) حلم منتصف ليلة صيف	شكسبير	و. نيتزان		١٩٧٨	غير معروف

تراث فرقة مسرح الخيمة (Ohel) من ١٩٢٦ وحتى ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(١) ليالى بيرتر	ج. ل. بيرتر	بولندي	٢٢ مايو ١٩٢٦
(٢) الصياد أو الأمل	هيرمان هيجيرمانز	ألماني	٥ مارس ١٩٢٧
(٣) يعقوب ورائيل	ل. كراشكينيكوف	روسي	يناير ١٩٢٨
(٤) ليالى شالوم عليخيم	شالوم عليخيم		١٩٢٨
(٥) جبريميا	ستيفان زيفيج	ألماني	١٩٢٩
(٦) ر. و. ر.	كاريل تشايك		١٩٣٠
(٧) الملكة استير	كالمات سليمان		١٩٣٠
(٨) زهرة الموسم	لويسون سينكلير		١٩٣٠
(٩) فولبون أو الثعلب	ين جونسون	إنجليزي	١٩٣١
(١٠) فاعلي المستنقعات	فريدريك وولف	ألماني	١٩٣١
(١١) المحاكمة	يعقوب براجير		١٩٣١
(١٢) المتجر	هـ. ليفيك		١٩٣٢
(١٣) الأعماق السحيقة أو الحضيض	مكسيم جوركي	روسي	١٩٣٣
(١٤) اوبرا الثلاث بنسات	برنولد بريخت	ألماني	١٩٣٣
(١٥) مصرع دانتون	جورج يوشنر	ألماني	١٩٣٤
(١٦) الطاحونة	دافيد بيرجيسون	يهودي	١٩٣٥
(١٧) ليل يوم	١٨٨٤ - ١٩٥٢ فيرتس مولنار	روسي مجري	١٩٣٥

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
Per Profundis (١٨)	١٨٧٨ - ١٩٥٢	أ. دوشينسكى	١٩٣٥
(١٩) المكسرى الممتاز سكافيك	١٩٣٥	ياروسلاف هافشيك	١٩٣٥
(٢٠) شبتاى تسفى	١٩٣٦	ناتان بيترنسكى	١٩٣٦
(٢١) رحلات بنيامين الثالث	١٦٧٦ - ١٦٢٦	مينديلي موخير سيفاريم ^(١)	١٩٣٦
(٢٢) الدائرة البيضاء	١٨٣٥ - ١٩١٧	لى هينج تاو	١٩٣٦
(٢٣) هيرودوس وميرامنا	١٩٣٧	فالك هالبرين	١٩٣٧
(٢٤) يوشى المراهق	١٩٣٧	ج. ج. سنجير	١٩٣٧
(٢٥) بنيامين ديزاليلى	١٩٣٧	آرثر روندت	١٩٣٧
(٢٦) الغابة	١٨٢٣ - ١٨٨٦	الكسندر أوستروفسكى	١٩٣٧
(٢٧) على سبيل التجربة	١٨٩٢ - ١٩٦٧	ألررايس	١٩٣٨
(٢٨) الأخوة الاشكتازين	١٩٣٨	ج. ج. سينجير	١٩٣٨
(٢٩) البخيل	١٦٢٢ - ١٦٧٣	مولير	١٩٣٨
(٣٠) جيشما تهب الرياح	١٩٣٩	أ. جورستير	١٩٣٩
(٣١) سودوم	١٨٨٨ - ١٩٦٢	هالبرين ليفيك	١٩٣٩
(٣٢) فيشكى الاعرج	١٩٣٩	مينديلي موخير سيفاريم	١٩٣٩
المكان الخفى للرعد	١٨٣٥ - ١٩١٧	شوليم عليخيم	١٩٣٩
(٣٣) مناخيم مينديل	١٨٥٩ - ١٩١٦		

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(٣٤) المكيدة والحب	فريدريك شيللر	الماني	١٩٣٩
(٣٥) باتيا	١٨٠٥ - ١٧٥٩		١٩٤٠
(٣٦) سلطان الظلام	زيفي سكاتر	روسي	١٩٤٠
(٣٧) الرحوا في النيل	ليف تولستوي		١٩٤٠
(٣٨) رحلة حبه مروع	١٩١٠ - ١٨٢٨	فرنسي	١٩٤٠
(٣٩) الملك لير	موليير		١٩٤١
(٤٠) في أزقة اورشليم	١٩٧٣ - ١٦٢٢	انجليزي	١٩٤١
(٤١) الاستاذ توماس	ب. ايبيل		١٩٤١
(٤٢) الطفل الغريب	شكسبير	امريكي	١٩٤١
(٤٣) طريق النجاة	١٦١٦ - ١٥٦٤		١٩٤٢
(٤٤) المنصر القبي	يهوشوا بار يوسف		١٩٤٢
(٤٥) الملك والاسكافي	هنري ميلر		١٩٤٢
(٤٦) كيف يرونها الانسان	١٩٦٢ - ١٨٦٠		١٩٤٣
(٤٧) الغزو	فلاديمير شكوراكين		١٩٤٣
(٤٨) لمن تدق في الاحراس	ل. زبلاهي	أمريكي	١٩٤٣
(٤٩) في غابات بولندية	ج. كاديلبورج		١٩٤٤
(٥٠) سناء الكانحوز	سامي جرونيمان	روسي	١٩٤٤
(٥١) هابة حبه عند	رينيه فاو كويس	روسي	١٩٤٤
(٥٢) Bar - Kuchhu	ل. ليونوف	انجليزي	١٩٤٥
	ارنست هيمينجواي		
	جوزيف اوباقوشو		
	م. فودويانسوف		
	و. لايتيف		
	ج. ب. بريستلي		
	١٨٩٤		
	ج. فير هاليكي		

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
٥٣) لقد وصلوا الى المدينة	ج. ب. بريستلي	انجليزي	١٩٤٥
٥٤) ورطة الطبيب	جورج برناردشو ١٨٥٦ - ١٩٥٠	ايرلندي	١٩٤٥
٥٥) زوجات ونديسور المرحات	شكسبير ١٥٦٤ - ١٦١٦	انجليزي	١٩٤٦
٥٦) الساحرة	ابراهيم جولدفاين ١٨٤٠ - ١٩٠٨	روماني	١٩٤٦
٥٧) الاسلحة والرجل	جورج برناردشو	ايرلندي	١٩٤٦
٥٨) العاصفة	الكسندرا وستروفسكى		١٩٤٧
٥٩) قصة غياط	ج. دى فريس		١٩٤٧
٦٠) مشهد شارع	ألرارليس	أمريكي	١٩٤٧
٦١) ما أعظم الجنود	أرناود دى أسيا وجيمس جوى		١٩٤٨
٦٢) Hershele of Ostropole	م. جيرشينسون		١٩٤٨
٦٣) حراس الاسوار	يهوشوا بار يوسف		١٩٤٨
٦٤) العظماء الاربعة	جورج رولاند		١٩٤٩
٦٥) Solon in Lydia	نيود وهينززل		١٩٤٩
٦٦) خبز وحرير	ج. دى فريس		١٩٤٩
٦٧) المدرسة الجديدة	روجيت فيرديناند		١٩٤٩
٦٨) يوم الراحة	فاليري كاتاياف		١٩٤٩
٦٩) الحوض على الصخر	اهارون ميجيد		١٩٤٩
٧٠) العالم لا يستطيع الانتظار	موريس ديكيير		١٩٥٠
٧١) مقال سكاپان	موليير		١٩٥٠
٧٢) امرأة تشيللوت المجنونة	جين جيرارودو ١٨٨٢ - ١٩٤٤	فرنسي	١٩٥٠
٧٣) لكل عاقل غبايه	الكسندرا وستروفسكى		١٩٥٠

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(٧٤) مدرسة الزوجات	موليير	فرنسى	١٩٥٠
(٧٥) وقت الوقفة	أرثر لاوريتس		١٩٥١
(٧٦) قرية ستياكيلكوفو	فودورد وستوفسكى	روسى	١٩٥١
(٧٧) ولدى العزيز	رولاند وميشيل بارتوى		١٩٥١
(٧٨) الركن البعيد	بيريتز هيرشبين ١٨٨٠ - ١٩٤٨	روسى	١٩٥١
(٧٩) الخيام والقمر	شولاميت بات - دورى		١٩٥٢
(٨٠) تamar زوجة أر	بأجال موسينسون		١٩٥٢
(٨١) ست شخصيات تبحث عن مؤلف	لويجى برانديللو ١٨٦٧ - ١٩٣٦	ايطالى	١٩٥٢
(٨٢) قصة الشتاء	شكسبير	انجليزى	١٩٥٢
(٨٣) المومس الفاضلة	جان بول سارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠	فرنسى	١٩٥٢
(٨٤) اوبرا الشحاذين	جون جاي ١٦٨٥ - ١٩٧٣	انجليزى	١٩٥٢
(٨٥) هذه المدينة	يعقوب اولاند		١٩٥٣
(٨٦) مينتل العصامت	ج. ل. بيرتيز		١٩٥٣
(٧٨) يضرب بعنف	جوليس روملين		١٩٥٣
(٨٨) مريض الوهم	موليير	فرنسى	١٩٥٣
(٨٩) المحطة خضراء	اميليان وليامز		١٩٥٣
(٩٠) الرجل رقم ١٥	أ. هول		١٩٥٣
(٩١) مواطنو Calais	جورج قيصر ١٨٧٨ - ١٩٤٥	المانى	١٩٥٤
(٩٢) حاثوت عند الركن	م. لاسلو		١٩٥٤
(٩٣) طريق التبغ	ارسكين كالدويل		١٩٥٤

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(٩٤) نهاية العالم	اعداد جاك كير كلاند		١٩٥٤
(٩٥) مفتاح بطل جدا	موشى شامير ماكسويل اندرسون ١٨٨٧ - ١٩٥٩	امريكى	١٩٥٤
(٩٦) ميراندولينا	كارلو جولدونى ١٧٠٧ - ١٧٩٣	ايطالى	١٩٥٤
(٩٧) شاراجا فريوش تذهب الى النقب	ايزاك سيلا		١٩٥٥
(٩٨) الركن الخطر	ج. ب. بريستلى	انجليزى	١٩٥٥
(٩٩) شاي وتماطف	روبرت اندرسون ١٩١٧	امريكى	١٩٥٥
(١٠٠) إنهم يعرفون ما يريدون	سيلفى هيوارد ١٨٩١ - ١٩٣٩	امريكى	١٩٥٥
(١٠١) الدورادو	يجال موسينسون		١٩٥٥
(١٠٢) جوى بيلندا	المير هابس		١٩٥٦
(١٠٣) دونا جراتسيا	كاتيا مولود وفسكى		١٩٥٦
(١٠٤) نجمة الصبح	سيلفيا دوجان		١٩٥٦
(١٠٥) مجنون ليلى	أحمد شوقى	مصرى	١٩٥٦
(١٠٦) لن يكون متأخر جدا	فليسيتى دوجلاس		١٩٥٦
(١٠٧) ٥ : ٥	أهارون ميچيد		١٩٥٦
(١٠٨) الفندق	فريتز هوكرالدير		١٩٥٧
(١٠٩) زوجات وندمور المرحات	شكسبير	انجليزى	١٩٥٧
(١١٠) الرسول	دامارى		١٩٥٧
(١١١) الكرة الخشبية	ادموند موريس		١٩٥٧
(١١٢) قصيدة اليدغوجيا	أ. س. ماكارتنيكو		١٩٥٧
(١١٣) شولاميت	ايرلهام جولدفادين		١٩٥٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(١١٤) الكل من أجل الاحسن	موشى شامير		١٩٥٧
(١١٥) العمل المربع	الكسندر أوستروفسكى		١٩٥٨
	١٨٨٦ - ١٨٢٣		
(١١٦) السجن رقم ٧٢	فر. لانجير		١٩٥٨
(١١٧) موجات الحصار المتكررة	يوش ومانيا هاليغى		١٩٥٨
(١١٨) النور	اندريه اوبى		١٩٥٨
(١١٩) السبت الاسود	يچتال موسينسون		١٩٥٩
(١٢٠) تمرين الخمس اصابع	بيتر شافير	انجليزى	١٩٥٩
	١٩٢٦		
(١٢١) عربة اسمها الرغبة	تبسى وليامز	امريكى	١٩٥٩
	١٩٨٣ - ١٩١١		
(١٢٢) العسكرية تانكا	جورج قيصر	الماني	١٩٥٩
	١٨٧٨		
(١٢٣) فندق الجنة	جورج فيلو	فرنسى	١٩٥٩
	١٩٢١ - ١٨٦٢		
(١٢٤) نهر آخر	بيفيرلى كروس		١٩٥٩
	١٩٣١		
(١٢٥) فلومنيا مارتوراتو	ادوارد ودى فيليو	ايطالى	١٩٦٠
	١٩٨٤ - ١٩٠٠		
(١٢٦) حفل توزيع شهادات التخرج	يوسى اندريا لاکور		١٩٦٠
(١٢٧) الهجرة اللبينة أو درب اللبانة (فلك)	كارل ويتلينجير		١٩٦٠
(١٢٨) الخائن	هنرى دينكير		١٩٦٠
(١٢٩) سيلستينى	فرناندو روجاس	اسبانى	١٩٦١

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(١٣٠) عقد زواج	١٤٦٥ - ١٥٤١	اعلاد : بول أكارد	١٩٦١
(١٣١) أربعة تحت سقف واحد	م. سمير نوقا	أفراليم كيشون	١٩٦١
(١٣٢) الرفض	م. د. كرينفل	يهودا هازراخي	١٩٦٢
(١٣٣) رجال الشرطة	سلافومير مروزيك	میان اوکیزی	١٩٦٢
(١٣٤) المهرات والتجوم	١٨٩٤ - ١٩٦٤	مولىبر	١٩٦٢
(١٣٥) البرجوازي والنبيل	مارسيل اكارد	مولىبر	١٩٦٢
(١٣٦) الأيلة	١٨٩٩ - ١٩٧٤	بيرتولد بريخت	١٩٦٣
(١٣٧) في الحرب المالية الثانية	١٨٩٨ - ١٩٥٦	سام ويلا سيفاك	١٩٦٣
(١٣٨) ملائكتي الثلاث	رابموند بيزانتى	شوليم عليخيم	١٩٦٤
(١٣٩) لا عين شريرة	١٨٥٩ - ١٩١٦	روجير فيتراك	١٩٦٤
(١٤٠) Amha	١٨٩٩ - ١٩٥٢	انول فوجارد	١٩٦٤
(١٤١) المنتصر	١٩٣٢	هنريخ فون كليست	١٩٦٥
(١٤٢) عقلة الدم	١٨١١ - ١٧٧٧	ديلاتى	١٩٦٥
(١٤٣) الصورة المكسورة	يوجين اونيل	يوجين اونيل	١٩٦٥
(١٤٤) مذاق العسل	١٩١٠		
(١٤٥) الهمجي			

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(١٤٦) اتنين على اليمين اتنين على اليسار	كارل ويتلينجير		١٩٦٥
(١٤٧) مريض الوهم	موليير (معاده)		١٩٦٥
(١٤٨) مجتمع مستر سلوانى	جوارزون	الانجليزى	١٩٦٥
	١٩٣٣ - ١٩٦٧		
(١٤٩) رحلة مسيو بيريكون	يوجين لايش	فرنسى	١٩٦٦
	١٨١٥ - ١٨٨٨		
(١٥٠) الانسان هو الانسان	بريخت	المانى	١٩٦٦
(١٥١) العطش والجوع	يوجين ايونيسكو	رومانى	١٩٦٦
	١٩١٢	المولد فرنسى الجنسية	
(١٥٢) ريتشارد الثالث	شكسبير	الانجليزى	١٩٦٧
(١٥٣) فوق اسوارك بالور شاليم (أو جرس الاسوار)	يهوشوا بار يوسف		١٩٦٧
(١٥٤) الفكاهة السوداء والكذب الابيض	بيتر شافير	الانجليزى	١٩٦٧
	١٩٢٦		١٩٤٤

تراث فرقة مسرح الغرفة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(١) مدير البصل، مدير الثوم	هـ. ن. بياليك	١٩٤٤	١٩٤٤
(٢) خادم ميلين	كارلو جولدوني	١٧٠٩ - ١٧٩٣	١٩٤٥
(٣) عالمنا الذي نعيش فيه	اعداد يوسف ميللو	١٩٤٦	١٩٤٦
(٤) الزفاف الدرامي	كارل تشايك	١٩٤٦	١٩٤٦
(٥) العمة تشارلي	فريدريكو جارسيا	١٩٤٦	١٩٤٦
(٦) انتيجونا	براندون توماس	١٨٥٦ - ١٩١٤	١٩٤٦
(٧) جاكوبوفيتز والكولونيل	جين انويل	١٩٤٥ - ١٨٩٠	١٩٤٧
(٨) جان	فرانز فريكيل	١٩٤٧	١٩٤٧
(٩) لا يمكنك اخذها منك	ل. بوس فيكيت	١٩٤٧	١٩٤٧
(١٠) التقاط فتاة	جورج كوفمان	١٨٨٩ - ١٩٦١	١٩٤٧
(١١) حلاق اشبيليه	السانيلي	١٧٣٢ - ١٨٩٩	١٩٤٨
(١٢) نداءات المقتش	يومانريه	١٧٣٢ - ١٧٩٩	١٩٤٨
(١٣) أنه يتمشى في الحقول	ج. ب. بريستلي	١٨٩٤	١٩٤٨
(١٤) انني اذكرك أمي	موشي شامير	١٩٤٨	١٩٤٨
(١٥) كلهم اولادى	كاثرين فورييس	١٩٤٩	١٩٤٩
(١٦) فى الحداثق	أرثر ميللر	١٩١٥	١٩٤٩
	ليونيد ليونوف	١٨٩٩	١٩٤٩

(تابع) تراث فرقة مسرح الغرفة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(١٧) الميزبة روث	نورمان كرلسنا		١٩٤٩
(١٨) ولد بالأمس	جارسون كاتين		١٩٤٩
(١٩) الظل	ايفيجيني سكروانز	روسي	١٩٤٩
	١٨٩٦ - ١٩٥٨		
(٢٠) ليالى الغضب	ارماند سالاكرو	فرنسي	١٩٤٩
	١٨٩٩		
(٢١) سوف يصلون غدا	ناتان شچيم		١٩٥٠
(٢٢) نهاية جنه	ج. ب. بريستلى	بريطاني	١٩٥٠
	١٨٩٤		
(٢٣) النجوم الجواله	شالوم عليخيم	اسرائيلى	١٩٥٠
	١٨٥٩ - ١٩١٦		
(٢٤) روح مرحه	نوبل كوارد	انجليزى	١٩٥٠
	١٨٩٩		
(٢٥) التجربة	نيكولاى جوجول	روسي	١٩٥٠
(٢٦) نادنى سيوماكا	ناتان شچيم	اسرائيلى	١٩٥٠
(٢٧) طرطوف	موليير	فرنسي	١٩٥٠
(٢٨) الفندق	فريتز هوكولدر	نمساوى	١٩٥١
	١٩١١		
(٢٩) جونو والطاوس	سيان لوكيزى	نمساوى	١٩٥١
	١٨٩٤ - ١٩٦٤		
(٣٠) عدو الشعب	هنريك ايسن	نرويجى	١٩٥١
(٣١) اربع نهايات للعالم	أ. لاهولا		١٩٥١
(٣٢) الملكة شيا	سامى جرونيमान		١٩٥١
(٣٣) رجال وهران	جون شتاينيك	امريكى	١٩٥١
	١٩٠٢ - ١٩٦٨		
(٣٤) الحيوانات الزجاجية	تينسى وليامز	امريكى	١٩٥٢
	١٩١١ - ١٩٨٣		

(تابع) تراث فرقة مسرح الغرفة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
٣٥ فلوبيون أو الثعلب	بن جونسون	انجليزى	١٩٥٢
٣٦ لمن تتفخ البوق	جوزيف كيبلانج		١٩٥٢
٣٧ استيقظ وغنى	كيلفورد اوديس	امريكى	١٩٥٢
	١٩٠٦ - ١٩٦٣		
٣٨ النسوة لديهن اساليهن	سيرافين ويواكيم كوتيترو	اسبان	١٩٥٢
	١٨٧١ - ١٩٣٨		
	١٨٧٣ - ١٩٤٤		
٣٩ القديسة جون	جورج برنارد شو	ايرلندى	١٩٥٢
	١٨٥٦ - ١٩٥٠		
٤٠ رغبة تحت شجرة الدرادر	يوجين اونيل	امريكى	١٩٥٣
٤١ الوارثة	هنرى جيمس	امريكى	١٩٥٣
	١٨٤٣ - ١٩١٦		
٤٢ نور الغاز	باتريك هاميلتون		١٩٥٣
٤٣ مقامرات ناصر	ليون سولوفيف		١٩٥٣
٤٤ ضجة	فيكتور فاكوتوفيتز		١٩٥٣
٤٥ اختى البين	ادوارد كود ورووف		
	دوروتى فيلدز		١٩٥٣
	لوسكار وابلد	انجليزى	١٩٥٣
٤٦ أهمية أن تكون جادا	شولاميت بيت - دورى		١٩٥٣
٤٧ البحر والمنزل	جورج برنارد شو	ايرلندى	١٩٥٤
٤٨ ييجماليون	شايبكى اوفير		١٩٥٤
٤٩ عرض صامت	ناتان نجيم	اسرائيلى	١٩٥٤
٥٠ قانون حساب جديدة	ييجال موسيسون	اسرائيلى	١٩٥٤
٥١ كازيلان	جورج كوفمان		
٥٢ الرجل الذى يأتى للمشاء	موسى هارت		١٩٥٤
٥٣ قبة القش الايطالية	يوجين لايش	فرنسى	١٩٥٥

(تابع) تراث فرقة مسرح الغرفة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
٥٤) البخيل	موليير	فرنسى	١٩٥٥
٥٥) ارجع اليها الصغير شيئا	وليام انجى		١٩٥٥
٥٦) امرأة طيبة من سيتروان	بريخت	المانى	١٩٥٥
٥٧) صانع الامطار	ن. ريتشارد ناش		١٩٥٥
٥٨) القلمة	فرانز كافكا		١٩٥٥
	اعداد ماكس برود		
٥٩) سيدة القصر	ليا جولدبيرج		١٩٥٥
٦٠) القلب المتلف	جون بارريك		١٩٥٦
٦١) حرب ابناء النور	موشى شامير	اسرائيلى	١٩٥٦
٦٢) معطف موسى عليه	نيكولا جوجول	روسى	١٩٥٦
	اعداد جوليان تويم		
٦٣) أنه يتمشى عبر الحقول	موشى شامير	اسرائيلى	١٩٥٦
٦٤) وجهة نظر ساخرة	دان بن أموتز	اسرائيلى	١٩٥٦
	حاييم هيفير		
٦٥) المسرحية المألوفة	يورام ماتمور	اسرائيلى	١٩٥٦
٦٦) شئ لا يمكن قوله	جورج برنارد شو	ايرلندى	١٩٥٦
٦٧) لا وقت للنظام	ايرالفين		١٩٥٧
٦٨) حلم فتاة	المروايس	امريكى	١٩٥٧
٦٩) ايرما	فريديكو جارسيا لوركا	اسبانى	١٩٥٧
٧٠) دون جوان فى الجحيم	جورج برنارد شو	ايرلندى	١٩٥٧
٧١) رومانوف وجوليت	بيتر استيتوف	روسى	١٩٥٧
٧٢) روميو وجوليت	شكسبير	انجليزى	١٩٥٧
٧٣) حب دون برليملين	فريديكو جارسيا لوركا	اسبانى	١٩٥٨
٧٤) ماريوسوس	مارسيل باتيول	فرنسى	١٩٥٨
٧٥) خرافات ليذا	موشى شامير	اسرائيلى	١٩٥٨

(تابع) تراث فرقة مسرح الغرفة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
(٧٦) الامبراطور جونز	يوجين أونيل	امريكي	١٩٥٨
(٧٧) اغتصاب حزام	بين. و. ليفي توماس ولف	اسرائيلي	١٩٥٨
	اعداد كيتي فرينجز		١٩٥٨
(٧٨) الليلة نرمنجل	لويجي بيرانديللو	ايطالي	١٩٥٨
(٧٩) بيت الدمية	هنريك ابسن	نرويجي	١٩٥٩
(٨٠) الليلة الثانية عشر	شكسبير	انجليزي	١٩٥٩
(٨١) الجنرال كوكوت	جين اونيل		١٩٦٠
(٨٢) الامير والشحاذين	أ. سكاريتا		١٩٦٠
(٨٣) اثنان يتأرجحان	وليام جيسون	امريكي	١٩٦٠
(٨٤) ماريا ستوروات	فريدريك شيلر		١٩٦١
(٨٥) التعلاب الصغيرة	ليليان هيلمان		١٩٦١
(٨٦) الوكيل	لهارولد بينتر	انجليزي	١٩٦١
(٨٧) شرط كراب الأخير	صمويل بيكت	ايرلندي	١٩٦١
		المولد فرنسي الجنسية	
(٨٨) قصة حديقة الحيوان	ادوارد البى	امريكي	١٩٦١
(٨٩) نهر جاليلى	ناتان الترمان		١٩٦١
(٩٠) حكايات وقت النوم	سيان أو كيزى	ايرلندي	١٩٦٢
(٩١) رجل الاقدار	جورج برنارد شو		١٩٦٢
(٩٢) زعيم الارجواز	لويس جاوليس		١٩٦٢
(٩٣) دعوة الى قصر ريفى	جين اونيل	فرنسي	١٩٦٢
(٩٤) جالييليو	بريخت		١٩٦٢
(٩٥) فندق الاشباح	ناتان الترمان		١٩٦٣
(٩٦) Rantagleize	ميشيل دى جيليرود		١٩٦٣
(٩٧) سيف المرائس السبعة عشر	راى لولير		١٩٦٣
(٩٨) جلبة بلا سبب	شكسبير	انجليزي	١٩٦٣

(تابع) تراث فرقة مسرح الفرقة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
٩٩) فريتش	جورج بوشتر		١٩٦٣
١٠٠) مخاطرات من أجل أي شيء	لرنولد ويسكير		١٩٦٣
١٠١) المليونيرة	جورج برنارد شو	ايرلندي	١٩٦٤
١٠٢) الثورة والفرقة	نسيم الوني	اسرائيلي	١٩٦٤
١٠٣) التتبع	اليانورا مينيس		١٩٦٤
١٠٤) رجل لكل المصود	روبرت بولت		١٩٦٤
١٠٥) الملك والاسكافي	سامي جرونيमान [ناثان الترممان		١٩٦٤
١٠٦) الكترا	يوريليس		١٩٦٤
١٠٧) بعد السقوط	آرثر ميللر	امريكي	١٩٦٥
١٠٨) مغامرة السيرك	جيمس اميروسي		١٩٦٥
١٠٩) دون جوان	موليير	فرنسي	١٩٦٥
١١٠) شد الفيشة اليه يتغلى	أفرايم كيشون	اسرائيلي	١٩٦٥
١١١) Oppengrimer offairt	هينار كياردت		١٩٦٥
١١٢) حفلة عيد ميلاد	هارولد بيتتر	انجليزي	١٩٦٥
١١٣) Rumpelstiltskin	جرهم براززد		١٩٦٥
١١٤) الملكة استير	اعداد افراهام شلونسكي		
١١٥) هاملت	ناثان الترممان	اسرائيلي	١٩٦٦
١١٦) آه ياللي، مسكين	شكسبير	انجليزي	١٩٦٦
ابى، امى تعلقك	لرثر كويت		١٩٦٦
فى الخزانة، وانا اشعر بالحنن والأسى			
١١٧) هايدا جابلر	ابسن	نرويجي	١٩٦٦

(تابع) تراث فرقة مسرح الغرفة من ١٩٤٤ - ١٩٦٧

اسم المسرحية	اسم المؤلف	أصل المؤلف	تاريخ عرضها
١١٨) معطف موسى عليه	جوجل		١٩٦٦
١١٩) بستان الكرز	تشيكوف		١٩٦٦
١٢٠) اندروكليس والاسد	اوران هاريس		١٩٦٦
١٢١) التتين	افيجنى سكوارتز		١٩٦٦
١٢٢) سيد البتالين	ابسن	نرويجى	١٩٦٦
١٢٣) واجب الرجل الاسود	يوسف لايد		١٩٦٧
١٢٤) نورنادو	كارلو جوتزى	ايطالى	١٩٦٧
	١٨٠٦ - ١٧٢٠		
١٢٥) حمى القش	فوبل كوارد		١٩٦٧
١٢٦) ميجور باربارا	جورج برنارد شو		١٩٦٧
١٢٧) الخدعة	آن يوليكر		١٩٦٧
١٢٨) الشهاب	فريدريش دورنمات	الماتى	١٩٦٧

من مراجعة التراث يمكن أن نخرج بالملاحظات الآتية :

(١) قدمت الفرقة فى الفترة من ١٩٤٤ - ١٩٦٨، ٢٠ مسرحية باللغة العبرية، وثلاث مسرحيات يهودية ومائة واثنين وعشرين مسرحية من التراث العالمى، فى ذات الفترة.

(٢) معظم تراث الفرقة باللغة الانجليزية.

(٣) لم يكن نصيب شوليم عليخيم سوى مسرحية يديده واحلده هى النجوم الجواله.

(٤) قدمت الفرقة القليل من تراث المسرح الفرنسى ومعظمه لمولير.

(٥) من بين تراث الفرقة مسرحيات المانيه، روسيه، ايطاليه، اسبانيه، امريكيه.

(٦) حرصت الفرقة فى بداياتها على تقديم المسرحيات الحديثه والطليميه حتى ثبت لديهم علم اقبال الجماهير على مثل هذه العروض، فقرر ميللو تقديم مسرحيات تعجب الجماهير العريضة، واعتمد فى ذلك على تراث المسرح الامريكى، خاصة ما يقدم فى برودواى، وقد ساعد على اقتباس هذه المسرحيات مخرجان يهوديان من امريكا هما ييتزفرى، وهائ كالوس.

(٧) كانت معظم مسرحيات هذه الفرقة من الأعمال الناجحه، ويمكن عقد مقارنة بين هذه الفرقة وفرقة مسرح الهاليمما :

عدد العروض المقدمة	الهايما	الفرقة	ملاحظات
من ١ - ٢٩ يوم	٥١	٢٥	تعتبر غير ناجحة
من ٣٠ - ٥٩ يوم	٥٦	٤٣	أقل نجاحا
من ٦٠ - ٩٩ يوم	٢٤	٣٢	متوسطة النجاح
من ١٠٠ فأكثر	٣٣	٤٥	ناجحة
الاجمالي	١٦٤	١٤٥	

هذا النجاح دفع مسرح الهايما الى انتهاز مياة مشابهة لسياسة فرقة مسرح الغرفة، في اختيار النصوص المسرحية ونوعيتها، بل وقلد ممثلوا الهايما أسلوب أداء ممثلى مسرح الغرفة.

تراث فرقة مسرح حيفا البلدى

١٩٦١	شكسبير	(١) ترويض الشرسة
١٩٦١	ميكايل وفائى كاتين	(٢) راشومون
١٩٦٢	ماكس فريش	(٣) اندورا
١٩٦٢	يوجين ايسكو	(٤) Rhinoceros
١٩٦٢	موشى شامير	(٥) قصة روث
١٩٦٢	برنولت بريخت	(٦) دائرة الطباشير القوقازية
١٩٦٣	فرانزا كافكا	(٧) الحاكمة
١٩٦٣	بيرنادان بيهان	(٨) الرهينة
١٩٦٣	فلاديمير ماياكوفسكى	(٩) بقعة الفراش
١٩٦٣	موشى شامير	(١٠) الوارث
١٩٦٣	دافيد ليفين	(١١) عين يمين وعين شمال
١٩٦٤	برنولت بريخت	(١٢) الأم شجاعة
١٩٦٤	شموئيل هالكين	(١٣) Bar - Kochba
١٩٦٤	شكسبير	(١٤) حلم ليلة صيف
١٩٦٤	فريدريك دورينجات	(١٥) فرائك الخامس
١٩٦٤	كارلو جلدوني	(١٦) خادم سيلين
١٩٦٥	سوفوكلس	(١٧) انتيجونا
١٩٦٥	دافيد ليفين	(١٨) حكايات للمبالغين
١٩٦٥	يجال موسيسوف	(١٩) أمية سعيدة فى حديقة الشارع
	وير دانفير	
١٩٦٥	شالوم شيفا	(٢٠) الأيام الذهبية
١٩٦٥	لوب دى فيجا	(٢١) زريبة الحروف
	انطون تشيكوف	(٢٢) السيدة والكلب
١٩٦٥	اعداد لازار كوبرينسكى	
١٩٦٥	م. بارى	(٢٣) بيتز بان
١٩٦٥	نيكولاى جوجول	(٢٤) يوميات سيدة
١٩٦٦	جاكوب أورلاند	(٢٥) Hershele of astropole
		(مسرحية استعراضية)
١٩٦٦	شكسبير	(٢٦) ريتشارد الثالث

١٩٦٦	موشى شاميو	٢٧) إنه يمضى فى الحقول
١٩٦٦	شالوم عليخيم	٢٨) مينايخيم مينيل
	إعداد أهارون أشعائ	
١٩٦٧	قطران تشكيوف	٢٩) الشقيقات الثلاث
١٩٦٧	بيتر فايس	٣٠) مارا صاد
١٩٦٧	الكسندر أوستروفسكى	٣١) لكل حكيم غباءه
١٩٦٧	بيتر شافير	٣٢) الصيد للملكى للشمس
١٩٦٧	أوجست استراتيرج	٣٣) الأب

ملاحظات على التراث :

١) من بين ثلاثة وثلاثون مسرحية، كانت هناك تسع مسرحيات اسرائيلية، أربعة منها باللغة العبرية وكتاب معاصرين، وواحدة من اللون الاستعراضى، وتقوم على رواية قصة بطل التراث الشعبى اليهودى، وواحدة أعدت عن المسرح البيدى.

٢) قدمت الفرقة بعض المسرحيات الطليعية لكتاب اسرائيليين معاصرين.

٣) تنوع تراث الفرقة فشمعل مسرحيات يابانية وانجليزية وروسية واسبانية والمانية واغريقية وفرنسية وايرلندية.

٤) نالت مسرحية دائرة الطباشير القوقازية استحسان الجميع فى اسرائيل، كما لاقت النجاح فى مهرجان فينسيا. وقد اعجب الجميع ببطلها زاهاريرا هاريفاي.

٥) اثبتت التجربة نجاح ميللو كمخرج خلاق، ولكنه فشل نسبيا كممثل فنى، كما لم ينجح كثيرا فى مد جسور الصداقة مع مشغولى البلدية، فحدث صدام بينهما تناولته الصحف كمادة جيدة لجذب الجماهير.

اسباب هذا الصدام :

أ) البذخ والاسراف فى تجهيز العروض مما زاد التكلفة.

ب) ميله الى اخراج العروض الضخمة المكلفة وتجاوز الميزانيات.

ج) لا يطبق النقد ولا يسمح بالاختلاف معه، لذا فهو عنيد وصلب يتصمك برأيه مهما كان.

د) كمخرج فذ وطموح، قام بممارسة الاخراج السينمائى، مما أعطى الفرصة لأعدائه لانتهامه باعمال عمله الأصلى.

لكن هذه الاسباب ترك ميللو العمل فى فرقة مسرح حيفا البلدى عام ١٩٦٧.

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
	مدخل الى العموميات
٩	التسمية
٩	من هم اليهود.
١٠	عبرى.
١١	يهودى.
١١	اسرائيلى.
١٢	الصهيونى.
١٢	أهم القيم التى تميز بها الشعب اليهودى.
١٥	الفكرة الاستيطانية.
١٥	التجسس على الشعوب.
١٦	العناد وعدم التصديق بسهولة.
١٦	الحض على الحرب والعنف والقسوة.
١٧	الخديعة والاحتيال والسرقة.
١٨	القتل واستباحة دماء الغير.
١٩	الكفر بالله وبرسله.
٢٠	الضلال والتضليل.
٢٠	النفاق والخيانة.
٢١	الذلة والمسكنة والتشتت.
٢٢	السفه والحماقة.
٢٢	نقض العهد وإنكار الوعود واهدار الموائيق.
٢٢	البخل والتقتير.
٢٣	الحقد والحسد.
٢٣	الاغتراب ونشأة الجيتو اليهودى.
٣١	المزارع الجماعية.

٣٨ جيل الصابرا.

٤٤ تعاريف.

الباب الأول

البدايات والمصادر

الفصل الأول

المسرحية اليهودية بين الواقع والنظرية

٥١ مقدمة.

٥٣ مصادر المسرحية اليهودية ونشأتها.

٥٨ البداية الأولى للمسرحية العبرية.

٦٦ أثر حركة التنوير (الهسكالاه) على المسرحية العبرية.

الفصل الثاني

المسرحية اليدوية كرافد من روافد المسرح العبرى

٧٥ المسرحية اليدوية.

٨١ أهم مؤلفي المسرحية اليدوية

٨١ ابراهام جولد فادن.

٨٤ يتسحاق ليبوش بيريتز.

٨٧ جاكوب جوردين.

٨٩ شوليم عليخيم.

٩٢ دافيد بينسكى.

٩٤ بيرتيز هيرشبين.

٩٦ هالبير ليفيك.

١٠٤ شوليم أسك.

١٠٩ سولون زايفى رايوبورت.

الفصل الثالث

المسرح العبري الحديث خارج فلسطين

- ١١٩ مقدمة .
- ١١٩ بداية المسرح العبري .
- ١١٩ المسرح العبري خارج فلسطين .
- ١٢٠ بولندا .
- ١٢٣ روسيا وتحقيق الحلم .
- ١٢٨ عروض الفرقة في موسكو .
- ١٣٣ ملاحظات على وضع الفرقة بعد الافتتاح .
- ١٣٦ اهداف مؤسسو المسرح العبري .
- ١٤١ مرحلة التجول والانتشار .
- ١٤٢ شرق أوروبا .
- ١٤٥ غرب أوروبا .
- ١٤٩ الولايات المتحدة الأمريكية .
- ١٥٤ برلين .
- ١٥٩ القرار الحاسم .

الفصل الرابع

المسرح العبري الحديث في فلسطين .

- ١٦٢ خلفية تاريخية .
- ١٦٣ اللغة المقدسة على المسرح .
- ١٧٣ المسرح العبري الفلسطيني بقيادة دافيدوف .
- ١٧٩ المسرح العبري الفلسطيني بقيادة مريام كوهين .
- ١٧٩ المسرح الدرامي .

- ١٨٣ المسرح الشعبي.
١٨٤ المسرح التجارى العبرى.

الباب الثانى فلسطين .. الحلم والهدف الفصل الأول المصادر والكتاب وأعمالهم

- ١٨٩ المصادر.
١٩٠ الكتابات الجديدة.
١٩٤ الموضوعات.
١٩٧ أشهر كتاب المسرح العبرى الحديث.
١٩٧ ناثن شاحام.
٢٠٤ اهارون ميجيد.
٢٠٦ افرايم كيشون.
٢٠٧ ناثن الترممان.
٢٠٩ موسى شامير.
٢١٤ حاتوخ بارتوف.
٢١٥ بنزيون تومير.
٢١٦ يهودا عميخاى.
٢١٩ نسيم الونى.
٢٢٤ حاتوخ ليثين.
٢٢٦ ياكوف بارناتان.
٢٢٦ اسراييل اليراز.
٢٢٦ نفتالى ينمان.
٢٢٦ نفتالى يافين.

الفصل الثاني

الهاييما وجس النبض الاستيطاني

الفصل الثالث

الهاييما والاستقرار الاستيطاني (١٩٣١ - ١٩٧٧)

الفصل الرابع

الهاييما وأزماتها الداخلية

الباب الثالث

مزيد من فن المسرح الموجه

الفصل الأول

الفرق المسرحية الصغيرة

٢٨٤	فرقة مسرح الخيمة.
٢٨٦	أهدافها الاساسية.
٢٨٧	عروضها.
٢٩٤	فرقة مسرح الغرفة الكاميري.
٢٩٥	أهدافها الاساسية.
٢٩٦	عروضها.
٣٠٩	فرقة مسرح الخان.
٣٠٩	أهدافها الاساسية.
٣١٧	عروضها
٣٢٧	فرقة مسرح حيفا البلدى.
٣٢٨	أهدافها الاساسية.
٣٣٠	عروضها.

الفصل الثانى

فرق المنوعات

٣٣٤	اسباب قيامها.
٣٣٤	فرقة أبريق الشاى (كم كم)
٣٣٦	فرقة المكتسة.
٣٤٠	فرقة مسرح ساميتيون.
٣٤١	فرقة بصل أخضر.

٣٤٤	فرقة طليعية :
٣٤٤	فرقة الأرينا (الحلبة) .
٣٤٦	عروضها .
٣٥٠	فرقة الملتقى أو الركن .
٣٥٠	عروضها .
٣٥٢	تراث فرقة الملتقى .
٣٥٤	فرقة زوتا (الصنير) .
٣٥٥	فرق تجارية :
٣٥٥	مسرح جيورا جوديك .
٣٥٥	عروضها .
٣٥٧	المنصات السرحية (ييموت) .
٣٥٨	فرقة المسرح الشعبي .
٣٥٨	فرقة المسرح البيدى .
٣٥٩	فرقة الحمام .
٣٥٩	عروضها .
٣٦٠	فرقة الفصول (هالونوت)
٣٦٠	عروضها .
٣٦١	فرقة مسرح الممثلين .
٣٦١	عروضها .
٣٦٣	فرقة الدائرة .
٣٦٣	عروضها .
٣٦٤	المسرح الحديث .
٣٦٤	مسرح Traklin .
٣٦٥	فرقة موشيه هاليقى .
٣٦٥	فرقة المسرح الحميم

٣٦٥	فرقة حنيا.
٣٦٥	فرقة ليته ديجانيت.
٣٦٥	فرقة موردخاي بن زئيف.
٣٦٦	فرقة شيمون فينكيل.
٣٦٦	فرقة يتسحاق ميشيل شيلو.

الفصل الثالث

فرق الفنون الشعبية والاستعراضية وعروض النوادي الليلية

٣٦٨	الديوك.
٣٦٨	الجرس.
٣٧٢	المسرح الاسرائيلي وتهبة المهاجرين المجلد.
٣٧٦	مسرح الكيبوتز.
٣٧٧	عروض النوادي الليلية.
٣٧٧	خاتمة.
٣٧٩	الملاحق والمراجع.
٣٨٠	أولا : ممثلو مسرح الهايما في الفترة من ١٩١٧-١٩٦٨ .
٣٨٤	ثانيا : تراث المسرح القومي الاسرائيلي (الهايما) من عام ١٩١٨ - ١٩٧٨ .
٤٠٠	ثالثاً : تراث فرقة مسرح الخيمة من عام ١٩٢٦ - ١٩٦٧ .
٤٠٩	رابعاً : تراث مسرح الغرفة من عام ١٩٤٤ - ١٩٦٧ .
٤١٧	خامساً : تراث فرقة مسرح حيفا البلدى من عام ١٩٦١ - ١٩٦٧ .

المراجع العربية

- ١ - د. عبد الوهاب المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٢ - د. عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجية الصهيونية، سلسلة عالم المعرفة، القسم الأول، العددان ٦٠، ٦١، الكويت، ١٩٨٢.
- ٣ - د. رشاد عبد الله الشامي، الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٢، الكويت، عام ١٩٨٦.
- ٤ - حلمى محمد نجم، أحمد محمد صقر، الصهيونية، ماضيها وحاضرها سلسلة كتب قومية، العدد ١٩٥، الدار القومية للطباعة والنشر.
- ٥ - يوديس نوترين، قاموس موجز للمصطلحات السياسية، دار نشر وكالة انباء نوفوستى، موسكو، ١٩٨٢.
- ٦ - الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، القاهرة، ١٩٦٣.
- ٧ - مارتين مونو، اسرائيل كما رأيتها، ترجمة حكيم طوسون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- ٨ - فتحي الإبياري، الصهيونية، العدد ١٣ من سلسلة كتابك، دار المعارف، ١٩٧٧.
- ٩ - انيس منصور، الصابرة، المكتب المصرى الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٤.
- ١٠ - ولي بيرانت، قصة الحضارة، الجزء الثالث من المجلد الرابع، العدد ١٤، عصر الايمان، ترجمة محمد بدران، الادارة الثقافية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٩٧٥.
- ١١ - عبد الوهاب كىالى، الكمبيوتر أو المزارع الجماعية فى اسرائيل، العدد الرابع من دراسات فلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٦٦.
- ١٢ - سناء عبد اللطيف حسين صبرى، الجيتو اليهودى، دراسة لشأنه وأثره، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس.
- ١٣ - سعد الدين السيد صالح، العقيدة اليهودية وخطرها على الانسانية. دار الصفا للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ص ١٩٩٠.
- ١٤ - د. قدرى حقنى، الاسرائيليون .. من هم؟، القاهرة، ١٩٨٣. (بدون اسم ناشر).
- ١٥ - د. جمال حمدان، اليهود، انثرو بولوجيا، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، المكتبة الثقافية، العدد ١٦٩، فبراير ١٩٦٧.
- ١٦ - د. أحمد شلى، اليهودية، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨ (بدون اسم ناشر).
- ١٧ - د. فؤاد حسنين على، التوراة هيرغليفية، دا الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، (بدون تاريخ).
- ١٨ - رومانج، الكثر المرصود فى قواعد التلمود، ترجمة يوسف حنا نصر، دار المعارف، القاهرة، ١٨٩٩.
- ١٩ - د. محود رجب، الاغتراب، سيرة مصطلح، دار المعارف الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٦.
- ٢٠ - د. مجدى وميه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.
- ٢١ - د. مجدى وميه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت. ١٩٧٩

- ٢٢- د. محمود خليفة حسن أحمد، دراسات في تاريخ وحضارة الشعوب السامية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥.
- ٢٣- إبراهيم العابد، الموشاف (القرى التعاونية في اسرائيل) سلسلة دراسات فلسطينية، العدد ٢٦، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، فبراير ١٩٦٨.
- ٢٤- سعيد عزت، التذوق الموسيقى، دائرة المعارف الموسيقية، المؤلف، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٨.
- ٢٥- محمد عبد الرؤوف سليم، تجربة التوطن كعميلة لحل مشكلة اليهود الروس، مركز بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس ١٩٨١.
- ٢٦- د. يحيى محمد عبد الله، المسرح السياسي في اسرائيل عند حانوخ ليفين، أطروحة غير منشورة، كلية الآداب جامعة عين شمس، ١٩٩١.
- ٢٧- أحمد على موسى - فاروق محمد جودى، الفلكلور والإسرائيليات، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٧.
- ٢٨- د. عبد الوهاب محمود وهب الله، المسرح العبري في الفترة من ١٩١٤ - ١٩٥٦، دراسة نقدية للشخصية العربية في مسرحيات، أطروحة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة القاهرة، ١٩٨٤.
- ٢٩- أمين سلامة، معجم الأعلام في الاساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والاعلان، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.
- ٣٠- حسن سعد، الأغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- ٣١- د. محمد بحر عبد المجيد، اليهودية، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٧٨.
- ٣٢- ينجيني يفسيف، الفاشية في ظل النجمة الزرقاء، وزارة الإعلام، الهيئة العامة للاستعلامات، كتب مترجمة، رقم ٧٢٧، القاهرة، بدون.
- ٣٣- نحيى الرملى، من الفكر السياسى والاشتراكى، الصهيونية، أعلى مراحل الاستعمار، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦٨.
- ٣٤- زكريا الحجاوى، اليهود، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

المراجع الأجنبية

- 1) Avraham Levi Bazak. Guide To Israel, Harper and Row Publisher, Inc. Israel, 1979.
- 2) M.E.Spiro. The Sabras and Zionism. social problems, vo. 15, 1957.
- 3) -----, Clinical observations on the emotional life of children in communal settlement of Israel.
- 4) Gassner and Quinn, The reader's Encyclopedia of World Drama, Thomas y. Crowell company, New York.
- 5) Hartonoll, the Oxfprd Companion to the Theatre.
- 6) Banham, The Cambridge Guide to theatre, Cambridge university Press 1992.
- 7) Joseph C. Landis. Three Great Jewish plays, Applause Theatre Book Publishers, USA, 1986.
- 8) Isidor Margolis, Rabbi Sidney, Acitadel Markowitz, Jewish Holidays and Festivals, Acitadel Press Book, Coral Publishing Group, USA, 1992.
- 9) Mendel Kohansky. the Hebrew Theatre, Israel universities press, Jerusalem, 1969.
- 10) Emanuel Levy. the Habima Israel's National Theatre. 1917- 1977. Columbia University Press. 1979. New York.
- 11) Michael taub. Modern Israeli drama. Helnemann Educational Book. Inc Portsmouth, 1993.
- 12) Zara shakow. The Theatre in Israel, Herzel Press, New york, 1963.
- 13) The Drama Review. Jewish Theatre Issue New York University school of the Arts volunc 24. September 1980.
- 14) Glenda Abramson. Modern Hebrew Drama. Weiden Feld and Nicolson London, 1979.
- 15) Ezra Zussman. the Hebrew Drama, world Theatre. May - June, 1965.

هذا الكتاب يهتم بدراسة الظاهرة المسرحية اليهودية منذ أن عرف هؤلاء فن المسرح، وتتشى البدايات بمهمة هذا المسرح ووظيفته، بل سنكتشف الهدف الأساسي من فكرة تأسيسه، والغريب أن تتفق أهداف المؤسسين مع أهداف الصهيونية العالمية، فامتطى كل منهما الآخر ليصل إلى هدفه.

كان هدف المؤسسين إحياء اللغة العبرية القديمة بين التجمعات اليهودية في كل بقاع العالم، وكان هدف الصهيونية تهئية يهود العالم ليتقبلوا فكرة التهجير من عالم متحضر عاشوه إلى بقعة من الأرض عليهم أن يبدأوا فيها من الصفر ليقيموا مجتمعهم المثالي المتحضر، فكان المسرح وسيلة الصهيونية لغرس البذور الاستيطانية وتجميل الواقع المر الذي سيلاقونه، كل ذلك بمساندة الدعاية الصهيونية البراقة التي استغلت الدين وتعصب اليهود والعرف على وتر الأهد القومية.

إن المسرح اليهودي يعنى أن الأهداف قبل الفن، وأن الفن يجب يسخر لخدمة الأهداف.

